STUDJA Z ZAKRESU HISTORJI LITERATURY POLSKIEJ
NR. 6.

TADEUSZ MAKOWIECKI

MŁODZIEŃCZE POGLĄDY NORWIDA NA SZTUKĘ

NAKŁADEM TOWARZYSTWA LITER. IM. A. MICKIEWICZA WE LWOWIE
SKŁAD GŁÓWNY
KASA IM. J. MIANOWSKIEGO WARSZAWA PAŁAC STASZICA
1927

STUDJA Z ZAKRESU HISTORJI LITERATURY POLSKIEJ
NR. 6.

TADEUSZ MAKOWIECKI

MŁODZIEŃCZE POGLĄDY NORWIDA NA SZTUKĘ

NAKŁADEM TOWARZYSTWA LITER. IM. A. MICKIEWICZA WE LWOWIE
SKŁAD GŁÓWNY
KASA IM. J. MIANOWSKIEGO — WARSZAWA — PAŁAC STASZICA

OSOBNE ODBICIE Z „PAMIĘTNIKA LITERACKIEGO“ R. XXIV, 1927.

Z DRUKARNI ZAKŁADU NAR. IMIENIA OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE
POD ZARZĄDEM KAZIMIERZA FIGWERA.

I.

Kiedy się przystępuje do pracy nad twórczością Norwida spotyka się szereg czynników, wyznaczających poniekąd drogę pracy.

Jednym z nich jest brak ciągłości, całokształtu działalności poety wskutek licznych luk; wynika stąd potrzeba wielkiej ostrożności w formułowaniu zdań ogólnych, tyczących się całości.

Jeszcze bardziej uwydatnia tę potrzebę czynnik drugi: dotychczasowy stan badań nad Norwidem, które idą w przygniatającej większości właśnie w kierunku szkiców syntetycznych, sylwetek literackich, „rzutów oka“ ogólnych i ogólnikowych.

Dochodzi tu jeszcze trzeci czynnik, może najważniejszy, a mianowicie: osławiona „hierogłificzność“ stylu Norwida, grożąca niebezpieczeństwem zbłądzenia.

Wszystko to nakazuje ograniczyć pole badań, a zato poddać je najbardziej drobiazgowym i ostrożnym rozważaniom. Droga wyznaczana przez omawiane czynniki jest więc typową drogą analizy.

Dziedziną, która ma dostarczyć zasadniczego materjału do tej analizy, będzie twórczość młodzieńcza Norwida, a ściślej — twórczość okresu warszawskiego (1840—1842).

Okres ten nie przynosi wprawdzie utworów specjalnie ważkich i charakterystycznych dla poety, zawsze jednak ważne jest poznanie każdej młodzieńczej twórczości, zwłaszcza, że nad wszelką próbą opracowania późniejszych utworów tak trudnego poety musiałoby się zemścić pozostawienie okresów poprzednich w stanie nieobrobionym.

Tu wysuwa się zagadnienie: czy utwory z lat 1840—1842 wystarczająco różnią się od późniejszych, aby mogły być rozpatrywane jako całość; czy się nie kraje żywej, jednolitej twórczości.

Różnic wewnętrznych między utworami okresu warszawskiego a późniejszemi nie można oczywiście podawać przed przeprowadzeniem badań.

Decydujące muszą być zato różnice zewnętrzne: całkowita zmiana warunków, wśród których żył poeta.

Do połowy roku 1842 Norwid przebywa stale w Warszawie, bądź w jej najbliższych okolicach. Materjału wrażeniowego, może mu wówczas dostarczyć tylko wieś polska, względnie miasto. Dziedzina wpływów ówczesnego życia literackiego Warszawy ogranicza się do literatów i artystów trzeciorzędnych.

O życiu ideowem, narodowem tych lat wystarczy powiedzieć, że była to epoka paskiewiczowska.

Tymczasem w ciągu następnych 3-ch lat Norwid poznaje Niemcy, Włochy, sztukę włoską (w akademji florenckiej), filozofję niemiecką, zapoznaje się z wielką polską literaturą romantyczną, zakazaną w kraju, a przedewszystkiem wchodzi w wir haseł i prądów emigracji, zbliża się do najwybitniejszych jej przedstawicieli (Zaleski, Krasiński, Skrzynecki), co pozwala mu już od 1846 r. zabierać głos na zebraniach i zjazdach polskich na obczyźnie; wreszcie poznaje panią Kalergis.

Znając ten całkowity przewrót warunków zewnętrznych, możemy a priori uznać, że musiały nastąpić zmiany i w psychice poety, psychice jeszcze nie skrystalizowanej; Norwid bowiem miał wtedy lat 22.

Wszystko to pozwala śmiało uznać rok 1842 za datę zamykającą pierwszy okres twórczości poety, zwłaszcza, że po tym roku następuje dość znaczna przerwa w jego działalności poetyckiej.

Do utworów okresu warszawskiego należą przedewszystkiem wiersze, drukowane w tym czasie w miesięcznikach literackich przeważnie warszawskich, które, zebrane w liczbie 16-stu, tworzą obecnie główny zrąb działu „Juvenilia" w tomie A. Pism Zebranych Cypryana Norwida w wydaniu Zenona Przesmyckiego, Warszawa 1911 r. (Wszystkie cytaty nie oznaczone specjalną adnotacją, a jedynie literą tomu i cyfrą stronicy — będą pochodziły z tego wydania). Do wierszy tych należy dołączyć fragment p. t. „Burza" wpisany w r. 1841 do albumu Aleksandra Tyszyńskiego, a odnaleziony niedawno [1]).

Za ostatni wiersz tego okresu przyjmuję wiersz p. t. „Adam Krafft" drukowany w Bibljotece Warszawskiej w 1842 r. (t. IV str. 570). Wprawdzie został on napisany już zagranicą („Nüremberga d. 20 października 1842"), ale kilkutygodniowy zaledwie pobyt poza krajem nie mógł oczywiście zerwać ciągłości.

Następny, ze znanych dotychczas, wiersz „Do mego brata Ludwika" nie należy już do okresu warszawskiego, powstał bowiem dopiero w roku 1844—1845 we Florencji.

Oprócz poezyj — do utworów tego czasu zaliczyć trzeba

---

[1]) Myśl Narodowa. Warszawa. 1925. nr. 6.

nowelkę prozą: „Łaskawy opiekun czyli Bartłomiej — Alfonsem“ drukowaną w Przeglądzie Warszawskim (1840 r. t. I).

Poza utworami powyższemi — do materjału niniejszej pracy należą jeszcze trzy utwory drukowane ówcześnie, ale nieznane i niezanotowane przez dotychczasowe bibljografje.

Jednym z nich jest korespondencja z Krakowa z czerwca 1842 r. drukowana w Bibljotece Warszawskiej, a podpisana imieniem „Cypryan“ [1]) (fragment tego listu został przytoczony przez R. Zrębowicza [2]), jednak bez podania źródła przedruku). Następnemi dwoma są dwa artykuły z zakresu sztuk plastycznych — o sztychach Piwarskiego [3]). Obszerniejszą wzmiankę o tych artykułach umieściłem w Ruchu Literackim [4]) wraz z argumentami świadczącemi za autorstwem Norwida. Wreszcie należy tu zaliczyć zagubiony a sławny „Wiersz Przecudowny“ (przypisek A).

Z przeglądu materjału wynika, że nie tworzy on bynajmniej systematu estetycznego, jak np. „Promethidion“, a nawet nie posiada utworów poświęconych specjalnie zagadnieniom poezji czy sztuki. (Chyba wiersze jak: „Pismo“ i „Pióro“).

W kilkunastu lirycznych wierszach, w kilku artykułach okolicznościowych zaledwie gdzieniegdzie przewijają się poglądy na sztukę. Wprawdzie P. Bańkowski pisze: „trudno o wiersz, w którymby nie odbijały się jego [Norwida] poglądy estetyczne, tych poglądów hasła i echa“ [5]); jednak w stosunku do utworów młodzieńczych nie może być mowy o „echach“ — tylko o przebłyskach, o kiełkowaniu późniejszej estetyki poety.

Przytem można zaznaczyć, że w okresie warszawskim poglądy na sztukę ograniczają się do poglądów na poezję (wyjątkiem jest tylko wspomniany artykuł z „Przeglądu Warszawskiego“).

Na czoło zagadnień estetycznych poruszanych w „Juveniliach“ wysuwa się sprawa stosunku treści do formy, a ściślej — myśli do słowa.

W kilku utworach pojawia się to zagadnienie, zawsze jednakowy, pesymistyczny przynosząc wniosek:

„myśl upada na siłach... płacze, kiedy ją w sukienki czarnych głosek obleką“.

---

[1]) Wyjątek z listu z Krakowa w czerwcu 1842 pisanego. Bibljoteka Warsz. 1842. t. III. str. 236—240.

[2]) Norwid C. K. Autoportret. Warszawa 1922 r. str. 141.

[3]) Litkup na Pradze albo Porachunek z Wojciechem, Biblj. Warsz. 1841 r. t. I. str. 552, oraz Ze względu artykułu o cynkografji, Przegl. Warsz. rok 1841. t. III. str. 269.

[4]) T. Makowiecki. Pierwsze artykuły Norwida. Ruch Literacki. 1927. nr. 3.

[5]) P. Bańkowski. Norwidowe poglądy na sztukę. Przegląd Narodowy. 1910. t. I. str. 197.

Czem są bowiem słowa?! To „blaszki pozłacane, grosze połamane, fałszywe“ [1]), „chłodne, blade jak popiół“ [2]).

Przychodzą one „na pogrzeb myśli, zamiast na jej chrzciny“ [3]) „jak wielkie kawek mnóstwo“ spadają na pobojowisko myśli — poto, by zostawić tylko kości blade z żywych przeżyć [4]).

Tak często, tak uparcie wraca to zagadnienie, że musiało ono widocznie dręczyć poetę i to nie tylko jako poznanie nieudolności własnego pióra — ale wogóle jako fatalizm słowa, poezji.

Problem ten — skoro wyłoni się w jakiejś twórczości rzeczywiście, a nietylko jako zwrot retoryczny — domaga się koniecznie rozwiązania.

Takiego rozwiązania próbę daje młody Norwid we wspomnianym już wierszu „Do *** “ (co podkreślił także J. Cierniak) [5]):

„Kto więc myślą pisarza chce się rozradować,
Ten niechaj ją przytuli do łona swej duszy,
I niechaj ją obejmie uczuciem... a wzruszy
Martwe znaki, że wreszcie nie zechcą tamować
Głosu swego“.

Myśl „rozsypana w garść spaczonych wyrazów“ zapada jakby w letarg, z którego może być obudzona jedynie przez uczucie czytelnika. Cały więc ciężar rozwiązania tego problemu spada na czytelnika, na jego dobrą wolę.

Ale, wykazując, że Norwid w ten sposób usiłował odpowiedzieć na kwestję stosunku myśli do słowa, pozostaje do wykazania, że inaczej postępować nie mógł, a w każdym razie, że nie mógł przyjąć rozwiązania typu: „Sobie śpiewam a Muzom“.

Wchodzi tu w grę stanowisko Norwida względem innego zagadnienia z zakresu poglądów na poezję. Tem następnem zagadnieniem jest — zadanie poezji; jaki właściwie jest cel twórczości poetyckiej?

Że celem tym nie jest dewiza „Muzy“, świadczą gorzkie uwagi [6]):

— „tutaj u nas są i ludzie tacy
Co od trosk uciekając, pieśni nucą sobie
Ale to są niegodni wspomnienia śpiewacy.
Którzy nie chcą pocieszyć strapionego brata“.

Potępiając ten rodzaj poezji, poezję-igraszkę dla autora, Norwid potępia również poezję, której celem jest zabawianie innych [7]).

---

[1]) Do *** (t. A. str. 25 i 26).
[2]) Noc (t. A, str. 10).
[3]) Chwila Myśli (t. A. str. 40).
[4]) Pożegnanie (t. A. str. 51).
[5]) J. Cierniak. Norwid w świetle młodzieńczej poezji. Kurjer Polski. 1922. nr. 227.
[6]) Skowronek (t. A. str. 17).
[7]) Pismo (t. A. str. 33—35).

Dalej piętnuje wszelkie utwory wyrosłe z pragnienia sławy, wawrzynów [1]) czy złota [2]).

Gdy jednak wszystkie powyższe negatywne sądy są dość uchwytne, inaczej przedstawia się sprawa z ich pozytywnem sformułowaniem, z wskazaniem czem poezja być powinna. Wprawdzie w każdym prawie wierszu znaleźć można uwagi poety w tej sprawie, nie wychodzą one jednak poza zakres ogólnikowych apostrof.

Czy poezja ma samodzielnie sterować po niebie [3]), czy łamać się, jak opłatek i „od serca życzyć dosiego roku prawdy [4])" czy spiewać pieśń o: „Miłości, Wierze i Nadziei [5])" czy „iść z czynem jak z oszczepem, albo palmą w dłoni [6])" — nigdy jej cele nie przyjmują konkretnych form.

Wszystkie te zdania jednak mają zasadniczą tendencję wspólną, którą można ująć najogólniej w formułę: — prawdziwa poezja (w odróżnieniu od salonowej) winna „krzepić serca, podnosić ducha [7]).

W związku z tym celem podnosi się rola słowa, (pisma, pióra), które uważane będzie teraz za „cud wcielonego ducha", „opłatek", „laskę Mojżeszową", a już nie za grosze połamane, fałszywe.

Widzimy obecnie zasadniczą różnicę w poglądach poety na słowo-formę w zależności od tego, czy próbuje rozwiązać to zagadnienie od strony stosunku myśli do słowa, czy od strony zadań poezji — podnoszenia ducha. Jednak na pytanie: do czego poezja ma podnosić ducha, do spełnienia jakich zadań dodawać otuchy? — młodzieńcza twórczość poety nie daje odpowiedzi.

Dysharmonja, jaka panuje między patosem haseł i apostrof, a próbami konkretniejszego ich ujęcia, („pocieszyć strapionego", pragnąć „by cierpiący rozśmieli się znowu") zdaje się świadczyć za tak charakterystycznem dla młodości niewyraźnem uświadamianiem sobie celów, przy jednoczesnem silnem odczuwaniu górnych pragnień.

Za takiem rozumieniem przemawiają również zwierzenia osobiste poety w wierszach „Marzenie" i „Chwila Myśli".

Trzeciem zagadnieniem, które spotykamy wśród poglądów Norwida na poezję, jest twórczość ludowa.

Problemu tego nie spotykamy tutaj przypadkowo. Wiedząc, że Norwid zaczynał pisać w pierwszej połowie XIX w., a dalej, że potępiał ostro poezję salonową, poezję-igraszkę, można

---

[1]) Wspomnienie wioski (t. A. str. 13).
[2]) Pióro (t. A. str. 55).
[3]) Pióro (t. A. str. 55).
[4]) Pismo (t. A. str. 33).
[5]) Dumanie I (t. A. str. 5).
[6]) Dumanie II (t. A. str. 39).
[7]) Pismo (t. A. str. 35).

à priori przypuścić, że problem ten musiał się wyłonić, a nadto, że musiał przybrać postać apoteozy.

I tak jest w istocie. Poeta pisze:

„Dzielny olbrzym! w siermiędze, z promienistem czołem
Szorstkiemi słowy nuci za karczemnym stołem".

„Na garści ziemi żyj(e), ale żyj(e) w Bogu!"

„Tam pieśń nie długo płynie, nie długo się jąka,
Ale pulsami dzwoni i po żyłach brzdąka"[1]).

A dalej — twórczość ludowa jest dla Norwida jakby widomym przykładem dobrej poezji, spełnia postulaty teoretyczne wystawiane przez poetę. Tutaj myśl nie załamuje się w formie:

„Krzepko, niechorobliwie każda myśl wynika,
Jako w pogodny dzionek ptastwo z gołębnika"

Oszczędnie jak „opłatkiem" łamie się lud słowem.

„Nie rozbełta się w piśmie, słowa zna, jak krople
Krwi własnej..."[2])

W poezji ludowej nie śpiewa się dla oklasków, ani dla wawrzynów.

„Oklask? — to echo, a wawrzyn? — to ziele,
Na naszych łąkach piękniejszych jest wiele!"[3])

Poezja ta więc jest jakgdyby żywym wzorem spełniającym pragnienia poety, — ideałem prawie, ale w istocie nie spełnia ona wszystkich pragnień poety.

Nie wspomina przynajmniej Norwid, aby poezja ludowa była: „archanielskiem skrzydłem", pieśnią o „Miłości, Wierze i Nadziei", „Kagańcem Prawdy"; wogóle aby była tem czemś zapalającem, porywającem, dodającem ducha.

Widzimy więc, jak poglądy te nie są zharmonizowane z sobą, nie tworzą jednej całości, ani nawet nie są ułamkami całości. Przeciwnie, widzimy, jak powstają dopiero w miarę wysuwania się zagadnień, przytem każde z tych zagadnień poeta usiłuje rozwiązać odrębnie, nie łącząc i nie uzależniając ich wzajemnie.

Stała i ciągła jest tylko niechęć poety do literatury salonowej, błahej, błyskotliwej, — do igraszek słownych.

Przeciw niej jednak stawia Norwid dwa ideały poezji, nie łączące się wzajemnie: poezję wzniosłą, górną, bogatą w idee, przeciwstawiającą się raczej błahej, pustej stronie zwalczanej literatury i poezję ludową „niechorobliwą", prostą i świeżą, przeciwstawiającą się sztucznej, fałszywej stronie poezji salonów.

---

[1]) Pismo (t. A. str. 34).
[2]) Pismo (t. A. str. 34).
[3]) Wspomnienie wioski (t. A. str. 13).

Znowu można tu skonstatować brak ogólniejszej, głębszej ideologji, wiążącej poszczególne stanowiska.

Jeszcze dalej od tych poglądów znajduje się pogląd Norwida na oryginalność w sztuce i naśladownictwo.

„Naśladownictwo [1]... nie z potrzeby, nie z braku wzorów, ale z niesamodzielności wynika. Założyciel szkoły (malarskiej) bezpośrednio obcuje z pięknościami natury, jego zaś satellity potrzebują wstawienia się swego mistrza". (Przyjmują jego „sposób widzenia" „sposób wyrażenia" — „styl").

Bezpośredniość obcowania z przyrodą jest więc warunkiem każdej wielkiej oryginalnej twórczości.

Takie i tak nieliczne są młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę, rozrzucone w utworach okresu warszawskiego. Grupują się one około czterech zagadnień:

1. stosunku myśli do słowa,
2. zadania poezji,
3. twórczości ludowej, — oraz
4. oryginalności w sztuce.

Można stwierdzić, że poglądy te nie łączą się w jedną całość; dorywczo wobec nasuwających się zagadnień młody poeta usiłuje je rozwiązać, każde odrębnie. Można również stwierdzić, że powstają często rozbieżności: dwa poglądy na słowo, pismo oraz dwa ideały poezji.

Aby należycie ocenić wagę tych przebłysków późniejszej estetyki, trzeba poznać:

1. czynniki wewnętrzne, które wpłynęły na ukształtowanie badanych poglądów,
2. czynniki zewnętrzne.

Tak poznamy punkt wyjścia teoryj poety.

Wreszcie należy poddać szczegółowym rozważaniom punkt dojścia, czyli związek młodzieńczych poglądów Norwida z jego późniejszem stanowiskiem estetycznem.

Tylko w ten sposób będzie można odróżnić zagadnienia istotnie i stale żywe dla Norwida od problemów wysuwających się przypadkowo, a zarazem ocenić miarę rozwoju poety.

II.

Zbadanie czynników wewnętrznych, które wpłynęły na ukształtowanie się poglądów poety, przedewszystkiem opiera się na poznaniu jego skłonności.

Skłonności czy dyspozycje, traktowane w niniejszej pracy równoznacznie, przyjmuję w znaczeniu nadanem przez W. Sterna: „Disposition ist der gemeinsame und ständige Erklärungsgrund für eine zusammengehörige Gruppe von Akten" [2]).

---

[1]) Ze względu artykułu o cynkografji. Przegl. Warsz. 1841 r. str. 270.

[2]) W. Stern: Differentielle Psychologie, wyd. 1926 r. str. 26.

Z pośród różnych skłonności najpierw, w związku z dziedziną rozpatrywanych poglądów, należy określić i poznać skłonności estetyczne.

Aktami należącemi do tej dziedziny będą pewne uczuciowe ustosunkowania się do pewnych przedmiotów; takie, których wyraz słowny da się ująć tylko w formę: „to mi się podoba“ lub „nie podoba“, „to jest piękne“ lub „nie jest piękne, ładne“ i t. p., bez względu na cokolwiekbądź innego (przekonania społeczne, religijne, filozoficzne, cele praktyczne, interesy osobiste).

Jeżeli teraz mamy cały szereg takich ustosunkowań się względem pewnych przedmiotów, możemy stwierdzić, że wyrosły one na wspólnem podłożu (Erklärungsgrund), które właśnie nazwiemy — dyspozycją.

Od jakości powyższej dyspozycji będzie zależało, czy i jakie rzeczy będą się nam podobały; i odwrotnie, wykazując, co się nam podoba, można poznać jakość dyspozycji estetycznej.

Droga badań jest więc wytknięta: trzeba najpierw poznać jakie rzeczy ówcześnie podobają się poecie, a jakie — nie, a później starać się określić cechę wspólną im wszystkim.

Z bezpośrednich wypowiedzeń Norwida można poznać, że:

„Nie lubi miasta, nie lubi wrzasków
I hucznych zabaw i świetnych blasków“ [1]).

Lubi zato przedewszystkiem wieś, lud, poezję ludową, a dalej mgłę i wieczór i ciszę...

Chcąc jednak bliżej poznać upodobania poety, należy zbadać nietylko to, co poeta twierdzi, że lubi, ale i to, co lubi, czego jednak nie wyraża sam w zdaniu „lubię...“, „miłe mi jest...“ i t. p., a więc t. zw. „potencjalne sądy“ estetyczne.

A można to poznać przez zbadanie dziedziny, z jakiej najchętniej czerpie swe motywy, obrazy, porównania, do jakiej najczęściej, a z upodobaniem powraca.

Tu znów na pierwszy plan wysuwa się „wieś“.

Jest ona motywem głównym dla wierszy: „Wspomnienie wioski“, „Pożegnanie“; jest tłem, na którem rozwija się akcja, czy myśl w wierszach: „Do Wieśniaczki“, „Noc“, „Skowronek“, „Marzenie“, „Wspomnienie“, w nowelce: „Łaskawy Opiekun“, a poniekąd i w „Wieczorze w Pustkach“.

Jako zaś motyw podrzędny, jako składnik obrazu czy porównania, występuje we wszystkich wierszach tego czasu, z wyjątkiem „Chwili Myśli“ i „Adama Kraffta“.

Nadto należy dodać przedmioty, wiążące się nastrojowo i wyobrażeniowo z wsią, które więc można rozpatrywać wspólnie.

Do takich jakby sub-motywów, jakby składowych ele-

---

[1]) Wspomnienie wioski (t. A. str. 11).

mentów wsi należą między innemi: chaty, wieśniaczka, chłop, lipy, śpiew słowika, mgła, rosa, powój, a zwłaszcza skowronek, występujący najczęściej.

Znakomita większość obrazów czy porównań pochodzi z dziedziny „wsi“.

Tu należy się zastrzec, że poezja liryczna zwykle, a w szczególności w XIX w. swą wyobrażeniową stronę opiera głównie na motywach branych z przyrody, a w mniejszym znacznie stopniu z miast, wnętrz, ze sztuki plastycznej i t. p.

Charakterystycznem jest jednak, że poeta maluje obrazy tylko z pewnego skrawka przyrody, z tego, co można bliżej nazwać przyrodą wiejską, wioskową lub poprostu — wsią.

Nie występują prawie w młodzieńczych poezjach Norwida góry czy morza, a nawet lasy, bagna, kataklizmy przyrody, (jak np. u Mickiewicza). Ale: pola i łąki i drogi:

...„i skowronki i słowiki,
I lilije, i powoje,
I jeziora i strumiki.
Wszystko moje — wszystko moje!“ [1]).

Wogóle jest to przyroda bezpośrednio otaczająca wieś' czy dworek zagubiony w lipach i topolach („Wspomnienie wioski“); przyroda pogodna, cicha i bezbarwna, która, gdyby nie było danych biograficznych, mogłaby nam sama wskazać miejsce rodzinne, najbliższą „ojczyznę“ poety — Mazowsze.

W wiele, wiele lat później, gdy będzie Norwid w „Białych kwiatach“ wspominał zagrodę ojców — napisze o tem „nijakiem miejscu pod każdym względem — na prostej, bezpoetycznej, równej, jak piaski — ziemi“ [2]) — obwodu Stanisławowskiego.

Uwagi ostatnie przynoszą dwa rezultaty: po pierwsze, inną drogą, niż poprzednio, doszliśmy do tego samego wniosku, że poecie podoba się — wieś, powtóre określiliśmy bliżej charakter tej wsi, jako skrawka przyrody spokojnej, sielskiej, cichej.

Owe cechy charakterystyczne przedmiotów, które się „podobają“ poecie, trzeba określić jeszcze bliżej.

W tym celu należy zbadać czynniki, możliwie najbezpośredniej przylegające do psychiki poety, elementy wyobrażeniowe, któremi się posługuje przy odtwarzaniu obrazów czy zdarzeń.

W ten sposób rozważania niniejsze pójdą w kierunku badań nad wyobraźnią artystyczną poety. (Terminu tego używam w znaczeniu, w jakiem stosuje go prof. Bystroń [3]).

---

[1]) Marzenie (t. A. str. 20).

[2]) C. Norwid. Czarne i Biały Kwiaty. Wyd. Zrębowicza. Lwów. 1910 r. str. 181—182.

[3]) Bystroń. Wyobraźnia artystyczna Bolesława Prusa“. Przegl. Warsz. 1922 r. nr. 11. str. 151.

Przytem głównie, acz nie wyłącznie, będę się posługiwał metodą statystyczną, opracowaną przez Groosów przy analizie liryki Schillera [1]).

Najpierw poddamy analizie elementy słuchowe, które w twórczości Norwida ważną odgrywają rolę.

Pierwszą rzeczą, która rzuca się w oczy wobec danych, otrzymanych z obliczeń, jest nader mała ilość zjawisk silnych, intensywnych, w zestawieniu ze słabemi, przewyższającemi tamte z górą dwukrotnie.

A jeżeli do dziedziny rozpatrywanych elementów włączymy takie jak: „cisza" czy „milczenie", to stosunek zjawisk silnych do wszelkich innych z zakresu słuchowego, przedstawi się liczbowo jak: 16 : 52 [2]).

Stosunek ten wyda się tem bardziej charakterystyczny, gdy porównamy go np. z liryką Schillera, w której elementy intensywne są prawie dwa razy liczniejsze od elementów słabych (106 : 71), a nie jak u Norwida trzy razy mniej liczne.

Już to pierwsze zestawienie mówi wiele, więcej powie bliższe rozpatrzenie danych.

A mianowicie, w bardzo wielu wypadkach intensywność dźwiękowa służy poecie nie tyle do charakterystyki, ile do ujemnej oceny objektu, z którym się wiąże.

Intensywne dźwięki kojarzą się poecie naogół z osobami i rzeczami niemiłemi; zresztą używa ich bardzo rzadko.

Przechodząc do wrażeń słabszych, delikatnych, odrazu spostrzegamy wielkie ich bogactwo.

Oto pieśń skowrończa i śpiew słowików, klekot bociana i kwilenie ptaków „na wpół zbudzonych promieniem jutrzenki", i rozmowy prowadzone „ze świętym uśmiechem".

Dalej znajdziemy całą skalę wrażeń jeszcze cichszych, jeszcze bardziej nieuchwytnych: szum drzew dalekich, brzęczenie komara, świt, kiedy „opadająca rosa po krzewach szeleści taktami", cieniuchny pisk drewek, spalających się na kominku, a wreszcie: szmer ram drewnianych, toczonych przez robaki.

Wszędzie można zauważyć skłanianie się poety do wrażeń słabych, ledwie dosłyszalnych. Dopiero w świecie tych

---

[1]) Karl und Marie Groos: Die optischen Qualitäten in der Lyrik Schillers i Die akustischen Phänomene in der Lyrik Schillers. Zeitschrift für Aesthetik. r. 1909 (t. IV.) str. 559—571 i r. 1910 (t. V.) str. 545—570.

[2]) Jakości akustyczne w młodzieńczej liryce:

	Norwida (1840—42):	Schillera (I. okres):
silne	16	106
słabe	31	34
cisza (milczenie)	21	37

[dane dla Schillera z cyt. pracy Groosów. Ztschft. f. Aesth. 1910. str. 568].

wrażeń czuje on się pewniej, panuje nad niemi, poszczególne tony wiąże w akordy, układa w harmonijne obrazy.

Najpełniej uzmysłowił je poeta w melodji zmierzchu [1]), gdzie z głosów zasypiających pól i lasów, z dźwięku szyb potrąconych skrzydłem motyli, stworzył niezwykle wyrazistą, muzykalną całość. A pokrewnych całostek mamy więcej; (np. w wierszu „Marzenie“). Jednak najcharakterystyczniejsze dla poety będzie umiłowanie ciszy.

Utworem, w którym ważkość motywu „ciszy“ zaznacza się najdobitniej, jest „Wieczór w Pustkach“. Oprócz wprowadzenia „Ciszy“ jako osoby dialogu, poeta próbuje ująć różnice między wieloma „ciszami“, a więc: „ciszą boru“, „ciszą bezludnego kościoła“ i „ciszą tłumu, która wtedy się zjawia, kiedy męczennika na śmierć wiodą“, wreszcie jeszcze jedną ciszą, która jest — „niemym mieszkania wyrazem“.

Wsłuchiwanie się w melodję ciszy, oprócz tego wiersza, świadczącego o niepospolitej wrażliwości młodego poety, przyniosło wiele innych fragmentów rozsianych po wszystkich niemal utworach.

Raz będzie to — cisza, innym razem — milczenie, kiedyindziej: „niemy śpiew“, „milcząca mowa“, albo „pacierz milczący“ („Sieroty“), zawsze będzie ona przypisywana przedmiotom miłym dla poety; a więc wprost przeciwnie, niż zjawiska intensywne.

Można stwierdzić, że: „cisza“, „cichy“, „cicho“, są najczęstszemi wyrażeniami poety, są jego ulubieńcami w zakresie elementów słuchowych.

Czasem nawet dwukrotnie ukazują się w jednem zdaniu: [2]) „w toniach wody cichy brzeg mchem zielonym cicho się przeziera“. Wszędzie znajdują się te ściszenia, jak liczne „pianissima“ rozsiane między wierszami.

Ale nietylko w poezjach daje młody poeta przykłady swej wrażliwości i wysubtelnienia w zakresie akustyki; jeszcze wyraźniej świadczy o tem ciekawy opis ciszy podczas procesji Bożego Ciała, umieszczony w liście z czerwca 1842 r. [3]).

A gdy uprzytomnimy sobie, że „cisz akordy straszne“, że „natury cichości rozmaitych“ są niezbędną podstawą dla przyszłych teoryj Norwida o dramacie, że na pojęciu ciszy, niedopowiedzeń, przemilczeń zbuduje poeta filozofję mowy i zręby swej historjozofji, wtedy dopiero będzie można należycie ocenić znaczenie ciszy w utworach warszawskich.

W każdym razie, bez względu na łączność z późniejszą twórczością, można stwierdzić, jako rezultat dotychczasowych rozważań, że w zakresie zjawisk słuchowych młodzieńczy Nor-

---

[1]) Wieczór w Pustkach, (t. A. str. 29).
[2]) Do Wieśniaczki (t. A. str. 48).
[3]) Bibljoteka Warszawska. 1842 r. t. III. str. 236.

wid jest wybitnie niechętnie usposobiony względem wrażeń intensywnych, ostrych, a przeciwnie, wykazuje wyraźną skłonność do wrażeń cichych, delikatnych, prawie nieuchwytnych.

Przechodzimy obecnie do dziedziny wzrokowej. Norwid pisał:

„nie lubię blasków, bo moje oczy
Wielmożna świetność kole i mroczy“ [1]).

Prawdziwość tej wypowiedzi trzeba skontrolować, względnie poprzeć dowodami najpierw w stosunku do obrazów wzrokowych, pojętych jako całości.

Rozważania poprzednie nad motywem wsi uwalniają obecnie od bardziej drobiazgowych poszukiwań w tym zakresie, pozwalając na proste przytoczenie wyników.

A więc wszystkie niemal większe obrazy wzrokowe tyczą się wsi; wieś zaś Norwida jest, jak wiadomo, cicha i pogodna, niemal bezbarwna.

Już te najogólniejsze spostrzeżenia wykreślają charakterystyczne rysy wyobraźni wzrokowej poety.

Bardziej zbliżymy się do niej, zwracając uwagę na czynniki składowe, na owe sub-motywy wyobrażeniowe, o których pisaliśmy wyżej.

Dla uproszczenia zadania posłużę się analogją lub raczej kontrastem, biorąc motywy Słowackiego, o których pisze Ign. Matuszewski:

„Srebro, złoto, rubiny, szafiry, szmaragdy, perły, słońce, gwiazdy, błyskawice, zorze, tęcze, komety, rzadziej — żywo zabarwione materje i ptaki — oto zjawiska świata zewnętrznego, dostarczające autorowi „Króla Ducha“ materjału do porównań kolorystycznych“ [2]).

Gdy teraz przytoczymy elementy Norwida: skowronek, łąka, powój, cierń, lipy, księżyc, mgła i t. d. — szarzyzna obrazów naszego poety ujawni się w całej pełni.

Nigdzie w tym okresie (z wyjątkiem „Wieczoru w Pustkach“) nie spotykamy nasyconych barw wschodu czy zachodu słońca, a tem bardziej pogodnego, słonecznego dnia. Zmierzch (a więc już po zachodzie) i świt (jeszcze przed wschodem), a między niemi noc w poświacie księżyca — oto najczęstsze oświetlenie jego obrazów, a zarazem koloryt zasadniczy.

Ale nietylko koloryt całości obrazów, ale i wybór poszczególnych kolorów charakteryzuje skłonności Norwida.

Znowu posłużę się metodą statystyczną. W otrzymanym

---

[1]) „Wspomnienie Wioski“ (t. A. str. 11—12).
[2]) Matuszewski I.: „Słowacki i nowa sztuka“... t. I. str. 142.

wykazie [1]) przedewszystkiem spostrzec można znaczną przewagę barw neutralnych w stosunku do barw chromatycznych (mających swe odpowiedniki w tęczy). Stosunek ten wyraża się w liczbach 86:24.

W obszarze wielobarwnym, tęczowym spotykamy całkowitą niemal równorzędność kolorów: czerwonego i zielonego (6—5) [2]), gdy tymczasem w młodzieńczych utworach np. Schillera czerwień występuje 10-krotnie częściej od zieleni (50:5). Niemniej ważne jest dwukrotne pojawienie się w lirykach warszawskich Norwida koloru żółtego, zazwyczaj tak chętnie zastępowanego przez złoty.

Jeżeli wreszcie wziąć pod uwagę nasycenie barw, to i na tem polu upodobania poety będą go prowadziły do wrażeń słabszych, ściszonych. Z wyjątkiem wspomnianego wyżej wschodu słońca, odmalowanego niezbyt zresztą żywemi barwami (obok połysków ognistych mieczy — drżący, czerwonawy płomień i szare cienie liści [3]) — nie spotyka się większej intensywności świetlnej.

Nigdzie w tym okresie nie znajdziemy barw pełnych, bogatych jak: purpura, szkarłat, karmin, fjolet, tak ulubionych przez większość poetów; przeciwnie, napotykamy jakości w rodzaju: różowy (dziobek gołębi), blado-różowe (goździki leśne) [4]).

Owa bladość barw występuje również i w odcieniach niebieskich; stosunkowo najświeższa jest zieleń.

Już z powyższych najogólniejszych spostrzeżeń można stwierdzić brak jaskrawych farb na palecie poety, który to brak jeszcze wyraźniejszy się okaże, jeśli weźmiemy pod uwagę rozległą dziedzinę innych jakości optycznych.

W zakresie kolorów matowych spotykamy takie jak: „wypłowiały“, „mętny“, „nikły“, a przedewszystkiem: „blady“, który jest ulubieńcem dla wyobraźni wzrokowej poety, tak jak „cichy“ dla świata jego akustyki.

Charakterystyczne są wyrażenia: „szaro-cieniowany“, „półciemny“, „pół-czarny, pół-biały, jak skrzydło bociana“, oraz w ogólności przewaga określeń „ciemny“ nad „czarny“, co

---

[1]) Jakości optyczne w młodzieńczej liryce Norwida:

Różnobarwne razem	24	Wszelkie inne razem	86
Czerwone i pokrewne	6	Czarne, ciemne	7 i 20
Zielone „	5	Białe, jasne	5 i 3
Niebieskie „	4	Szare	4
Żółte „	2	Mętne (blade)	17
Inne różnobarwne	7	Błyski	13
		Złote	12
		Srebrne	5

[2]) Groos K. M.: Die optischen Qualitäten. Ztschrft. f. Aesth. IV. str. 567—569.

[3]) Wieczór w Pustkach (t. A. str. 33).

[4]) Wspomnienie (t. A. str. 46.)

także dowodziłoby spostrzeżonego poprzednio unikania odcieni krańcowych.

Oprócz tego tonowania kontrastów na wyróżnienie zasługuje czterokrotne pojawienie się barwy szarej, tak rzadko spotykanej u poetów.

W dziedzinie błysków i światłocienia Norwid znowu używa jedynie słabych lśnień, szybko gasnących, nikłych.

Światło księżyca albo słońca (z trzema wyjątkami [1]) — to tylko uśmiechy znikome, jak kwiat paproci.

Pozostały jeszcza do rozpatrzenia barwy złote i srebrne, które dostarczą może najciekawszych danych.

Otóż wogóle, a zwłaszcza w romantyzmie [2]), jakości owe, prócz wartości wyobrażeniowych, posiadają również charakter jakby najwyższej oceny; dlatego często przedmioty, nie mające z niemi nic wspólnego, otrzymują powyższe cechy na własność. Stąd mamy wyrażenia: złoty wiek, złote serce, złoty sen, srebrny sen i t. d.

U Norwida zupełnie przeciwnie; prawie połowa określeń z tego zakresu ma wybitny odcień pogardliwy, ujemnie oceniający, a przeto chętnie przypisywany przedmiotom niemiłym. Z tego źródła płyną wyrażenia: „cacka złote“, „złocony kraniec przepaści“, „blaszki pozłacane słów“, „klamra złota“ [3]) (w znaczeniu kajdan), „bryłki posrebrzane zabawek“, srebrzyste atłasy bawiących się dam i t. d.

Ostatnie uwagi pozwalają zamknąć rozważania nad poszczególnemi kolorami i wyciągnąć z nich wniosek.

Ign. Matuszewski pisał o Słowackim [4]): „wogóle lubi on brać *maximum* barwy pokrewnej danemu kolorowi lokalnemu i w dodatku używa zawsze prawie barw lśniących, dających silne, ale jednostajne refleksy“.

Dla młodzieńczej twórczości Norwida słuszny będzie całkowicie przeciwny sąd.

Można powiedzieć, że wogóle lubi on brać *minimum* barwy pokrewnej danemu kolorowi lokalnemu i w dodatku używa zawsze prawie barw nielśniących, dających słabe refleksy.

Powyższy wynik analizy, przeprowadzonej wyłącznie w lirykach poety, sprawdza się również w prozie młodzieńczej Norwida.

Wystarczy przytoczyć opis zimy: [5]).

„Cały horyzont, różnokształtnemi chmurami odziany, bla-

---

[1]) Noc (t. A. str. 9) oraz Wieczór w Puslkach (t. A. str. 32—33).

[2]) J. F. Haussmann: Die optischen Qualitäten in den Jugendwerken Tiecks. Ztschrft für Aesthetik. 1913 r. t. VIII. str. 614.

[3]) Pióro (t. A. str. 55).

[4]) I. Matuszewski: „Słowacki i Nowa Sztuka“ t. I. str. 156.

[5]) Łaskawy Opiekun czyli Bartłomiej Alfonsem (t. C. str. 233).

dem światłem olśniony: słońce zaś, jak błysk gromnicy, wypłowiałym migało ogniem".

Widzimy zatem, że, jak w dziedzinie wrażeń i wyobrażeń słuchowych poeta skłonny jest do najcichszych, najdelikatniejszych, tak samo w dziedzinie wzrokowej przejawia wybitne zamiłowanie do obrazów bladych, matowych, o zagubionych konturach.

Ale nieuchwytność wrażeń pociąga poetę nietylko w tych dwóch dziedzinach; również z pogranicza wrażeń wzrokowych i ustrojowych (agorafobja), spotykamy opis:

„plączą się widziadła, niby na krużganku
Wysokim stojącemu — gdy tak jakoś miło,
Tak mdło uczucia grają, a spadzistość bliska
Drażni oczy, a poręcz zgniłem próchnem śliska
Drażni serce" [1]).

Podobnie i inny fragment z pogranicza wrażeń wzrokowych świadczy o nader wrażliwej wyobraźni poety („Adam Krafft", t. A. str. 57).

O wrażliwości tej świadczy też ustęp z „Marzenia" [2]):

„Ciąży mi niesmak dziwnie pomieszany,
Jak woń fijołka świeżo rozkwitłego
I pogrzebowych kadzideł tumany".

Zmącenie i tak już słabych, mglistych zapachów — służy w tym wierszu jedynie jak comparatio dla uzmysłowienia stanu wewnętrznego — („dziwnego niesmaku").

Jak widzimy z tych przykładów, wszędzie spotykamy dowody skłonności Norwida do zjawisk nieuchwytnych, mglistych, zmąconych.

Możemy przeto obecnie poprzednim wywodom nadać cechę powszechności.

Zarówno poznanie bezpośrednich zwierzeń poety, jak zbadanie motywów, do których najchętniej powraca, jak wreszcie analiza elementów wyobrażeniowych — przyniosły szereg ustosunkowań wobec szeregu przedmiotów, — przytem wyniki poszczególnych rozważań uzupełniały się i wzmacniały wzajemnie.

Oznaczając cechę wspólną tego szeregu przedmiotów, możemy scharakteryzować podłoże (Erklärungsgrund) estetycznych ustosunkowań się poety.

Ostateczny wniosek niniejszych rozważań przyjmie postać następującą:

Skłonności estetyczne młodego Norwida nastawiają jego psychikę wyraźnie przeciw wrażeniom (czy wyobrażeniom) ostrym i jaskrawym, kierują się zaś ku wrażeniom słabym delikatnym, matowym.

---

[1]) Do*** (t. A. str. 26).
[2]) Marzenie (t. A. str. 18).

III.

W rozdziale poprzednim wykazaliśmy przewagę elementów cichych i bezbarwnych w poezjach Norwida, tem samem jednak również — istnienie, choćby nieliczne, elementów ostrych. Trzeba wytłumaczyć sobie powstanie tych elementów.

Z pośród zagadnień, którym poświęcone zostały wiersze młodzieńcze, na czoło wysuwa się stosunek marzenia do rzeczywistości i związany z tem — problem czynu.

Już w pierwszym drukowanym wierszu („Dumanie I“) zimny rozsądek rzeczywistości skłania do „cichej domowej zagrody“, wykazując niedorzeczność wzlotów do nieba, na co poeta odpowiada, że słowa: „nigdy“ niema, że należy iść naprzód wskróś burze z pieśnią „Miłości, Wiary i Nadziei“. Podobnie w wierszu „Marzenie“.

Walkę przeciw dwu wrogom jednocześnie można zaobserwować w wierszu „Wieczór w Pustkach“; poeta ostro potępia rzeczywistość Trupiej Czaszki i Zegara, w której niema miejsca na nieśmiertelność, a zarazem wykazuje całą bezsilność marzeń Powoju, który chce księżyc ustroić wieńcem swych kwiatów.

Zarówno pojęcie świata, jako świata „zimnych płazów“, jak i oderwanie się odeń „w rajską dziedzinę ułudy“ — nie dogadza poecie; chce jakoś inaczej ustosunkować się do życia. Wniosek tego wiersza brzmi:

„Kto po nocy błędne oko gubi
W rojach gwiazd...
ten niech w dzień ochoczo
Pracuje —“

bo w zestawieniu z krasą marzeń życie codzienne może się wydać martwe, bolesne i ciężkie do zniesienia.

Zagadnienie to znajduje rozwiązanie w wierszu „Do ***“:

„Takie to zgraje marzeń... rosną
Takie to bóle człowiek póty cierpi, póty,
Póki nie zdziała czego, póki, nie zakuty
W czyn swój, marnieje tylko, albo się sposobi“ [1])

Nie marnieje człowiek jedynie wtedy, gdy zakuwa się w czyn, gdy działa.

Problem ten: zakuwania się w czyn, często wraca; a kiedy poeta opuści kraj, pierwszą rzeczą, która przyniesie mu natchnienie, będzie rzeźba Kraffta, rzeźba, która będzie mu przykładem, jak myśl twórcy przetrwała wieki zakuta w dzieło, i jak, aby stworzyć takie dzieło, trzeba mu dać siebie, życie swoje za fundament.

Oprócz tych wierszy, w których zagadnienie czynu znaj-

---

[1]) Do ***. (t. A. str. 26).

duje swój pełny wyraz, wszędzie napotkać można apostrofy i hasła do czynu, działania, pracy.

„Nie szermować, krzyczeć, lecz całą siłą działać!“ („Pismo“); „O, bo nie dość wyklinać..„ lecz z prawem oburzeniem, jak prorok z aniołem, pasować się“. „Słowo w czyn zamienić i jak z oszczepem w dłoni lub palmą iść“ („Dumanie II“). „Myśl twoja póty, póty w sercu wzbiera, aż mimowolnym czynem odbije się w życiu“ („Do wieśniaczki)“. „— cisnę się w to groźne morze“ („Pożegnanie“), „Sokolem prawem wichry pozagarniaj w siebie“ („Pióro“). „Gdy inni wiosła opuściwszy klęczą, ty, z zapienionym walcząc oceanem, grzywę mu dłonią ujarzmisz młodzieńczą („Burza“).

Pełno tutaj takich zdań i haseł, utrzymywanych w tendencji „Ody do młodości“, która zresztą znaczny wpływ wywarła na Norwida. [1])

Zarówno liczne apostrofy do czynu, rozsiane w tekście, jak zwalczanie bezsilnych, bezowocnych pragnień, jak wreszcie świadomość, że tylko przez czyn człowiek nie marnieje, wskazują na silną tendencję aktywną psychiki młodzieńczej Norwida, zwłaszcza, gdy dorzucimy do tego poczucie własnej wielkości, które tem bardziej nie pozwalało poecie na marnowanie siebie przez bezczynność.

Jeśli ponadto weźmiemy pod uwagę wrażliwość na krzywdę ludzką, instynkt społeczny, który za zło uważa bezużyteczność („Skowronek“, „Chwila Myśli“), wszystko to wskazuje, że psychika młodego Norwida nastawiona była w kierunku działania.

Czynnikiem, który nakazuje poecie walczyć („powinieneś działać — nie wolno bawić się marzeniem, ciszą, błyskotkami — a jednocześnie nie wolno żyć życiem przyziemnych płazów“) — jest — pierwiastek etyczny w najszerszem tego słowa rozumieniu, pierwiastek wykazujący, co człowiek jako człowiek robić powinien ze względu na najgłębsze, najistotniejsze „poczucie się w swem jestestwie“.

Obecnie, kiedy porównamy kierunek, w jakim nastawiały psychikę poety przekonania i poczucia etyczne, — z kierunkiem wykreślonym przez estetyczne upodobania, łatwo dostrzec ich rozbieżność.

Można stwierdzić, że, ilekroć w poezjach młodzieńczych spotykamy obrazy czy poszczególne wyrażenia — ostre, bądź jaskrawe, będą one w ogromnej większości wynikiem podrażnienia etycznej strony psychiki, bardzo często związanej z motywami społecznemi.

Właściwa całej młodzieńczej twórczości Norwida jest niechęć do wszelkiego rodzaju igraszek, błyskotek pustych a hałaśliwych.

Niechęć ta na płaszczyźnie czysto estetycznych, artystycz-

---

[1]) [W. B.] Stulecie Ody do Młodości. Tyg. Ill. Warszawa. 1921. nr. 2. str. 19.

nych skłonności i zamierzeń prowadzić go będzie do ściszania barw i linij, do wrażeń najbardziej wiotkich i matowych.

Inaczej będzie, gdy poeta spojrzy na barwne cacka ze stanowiska swych przekonań etycznych, swego sumienia, gdy rzuci je na tło ludzkich cierpień — wtedy przeciwieństwem błyskotliwych zabawek stanie się „prawdy kaganiec“, walka, lot nad poziomy, a przeciwieństwem igrania — stawianie spraw na ostrzu.

Obecnie łatwo zrozumieć, jak ta uzasadniona tendencja do walki, przekształcania świata, ostrych broni, spotykając się z niemniej uzasadnioną skłonnością do ściszania i zatracania konturów, musiała wywoływać fragmenty odmienne, a często nawet przeciwne.

Za istnieniem tych dwóch tendencyj, które czasem doprowadzały do wewnętrznych konfliktów, świadczy, poza wszelkiemi wynikami dotychczasowych analiz, również fakt, że sam poeta uświadamiał to sobie.

Wyrazem tego jest wiersz o „człowieku na miedzy dwóch niezgodnych światów“ („Dumanie II“), gdzie, mimo wszystko, żal poecie chwilek motylkowych, jak żal mu było starganych powojów („Wieczór w Pustkach“).

Przedewszystkiem jednak świadczy o konflikcie wspomniany już nieraz wiersz „Marzenie“.

Rusałka reprezentuje tu świat bezinteresownego, beztroskiego piękna, świat tego „co się podoba“. Młodzieniec zaś walczy z nią z wewnętrznego poczucia obowiązku, w imię zadań, jakie ma człowiek do spełnienia, w imię tego „co czynić powinien“.

Estetyczne i etyczne stanowisko poety znajdują tu dla siebie dramatyczny wyraz.

Bliższe przyjrzenie się tym dwu postaciom może odsłonić jeszcze jeden odcień rozdźwięku w psychice młodego poety.

Kim jest Rusałka, powie ona sama:

„Jam Rusałka-marzenie — to młode marzenie,
Co niewiadomo poco, z chciwością dziecinną,
Nieraz żebrze u człeka o jedno westchnienie“.

Marzenie dziecinne, beztroskie „w wianeczku liljowym“, płynące z wstęgą tęczy, — to uosobione dzieciństwo „sielskie, anielskie“. Sielskie, bo związane z wioską rodzinną, będącą dlań niebem; anielskie, bo ciche, niestargane wewnętrznemi rozterkami, jasne i pogodne.

Jesteśmy wciąż w tym świecie, który określiliśmy poprzednio, jako świat upodobań poety, ale jakby o jeden stopień genetyczny głębiej, nie u genezy poglądów, ale u genezy, a ściślej u pobudek, rozbudzających skłonności poety.

Wieś cicha, mazowiecka, i dzieciństwo, spędzone „między kłosami ziemi i nieba“, a jeszcze dokładniej wspomnienie

o nich w rozgwarze miasta, — oto czynniki, które mogły obudzić najrychlej upodobania poety do wrażeń pogodnych, cichych.

I w świecie tym pozostałby Norwid na zawsze („Pożegnanie“), ale łza zasłoniła mu czary beztroski.

Zaczynała się młodość górna. Młody poeta, zjechawszy do stolicy, ujrzał miasto — „złocony kraniec przepaści“, dojrzał słów ubóstwo w księgach uczonych, poznał „miłość umarłą, pręgierz świata“, „Życie — śmiechem wykrzywiło lica, i pokazało kości obnażone“ („Marzenie“).

A ponadto wyśledził w sercu przeczucie wielkości, postanowił stawić czoło „szalonej zawiei“ („Dumanie I“), ducha dodawać cierpiącym; obrał sobie za dewizę: „Ty — nad poziomy wylatuj“!

Kiedy teraz po spojrzeniu w życie prawdziwe, nie śnione, — poeta wezwie swe marzenia dziecinne, marzenie, które umarło w chwili tego spojrzenia, to, choć mu się ono nawet ukaże, wyda się puste już i błahe, nie zdolne ani do spełnienia budzących się pragnień i porywów, ani do zasłonięcia swym majakiem grozy rzeczywistości.

I stąd tęsknota do czynu, do innego życia, połączona ze świadomością, że trzeba być czemś w życiu, ze świadomością, która powstała na rozstaju dróg dzieciństwa i młodości, w przeczuciu dalekiej drogi wieku męskiego.

Stąd też nieśmiała tęsknota za dawną pogodą i beztroską. Jesteśmy u samego dna psychiki młodzieńczej Norwida.

Posługując się terminologją Ermatingera [1]) możnaby stwierdzić, że doszliśmy do zasadniczego przeżycia dla młodzieńczej twórczości poety.

Z przeżycia tego (rozstaje dróg) wyrasta biegunowość dwóch tendencyj, stwarzająca właściwą dynamikę, możność powstania iskier prawdziwej poezji.

Z jednej strony mamy poczucie powinności, z drugiej — poczucie możności: „sollen“ i „können“ [2]), a ponad tem wszystkiem, a raczej w najgłębszej głębi działa chęć „poczucia się w swem jestestwie“, jestestwie poety i człowieka, wchodzącego w życie.

Kuno Fischer w cytowanej książce dzieli twórczość Schillera na trzy fazy: w pierwszej — stanowisko estetyczne było podporządkowane etycznemu; w drugiej — obydwa kierunki były równoważne i zharmonizowane ze sobą, w trzeciej wreszcie — skłonności estetyczne zapanowały niepodzielnie.

W twórczości warszawskiej Norwida spotykamy jakby czwartą ewentualność: żaden wprawdzie z pierwiastków nie panuje (przewagę ma etyczny punkt widzenia), — ale nie są

---

[1]) Emil Ermatinger: Das dichterische Kunstwerk. 1921.
[2]) Kuno Fischer: Schiller als Philosoph 1868 r. str. 69.

one zharmonizowane ze sobą — nieraz znajdują się w rozdźwięku.

A rozbieżność tych dwóch tendencyj (estetycznej i etycznej) odbiła się nietylko na poszczególnych fragmentach, obrazach czy wyrażeniach odmiennych, — a więc wogóle na tem, co należy do formy zewnętrznej, — ale miała swój wpływ również i na bardziej wewnętrzne elementy młodzieńczych utworów Norwida.

Jako przykład, ostatni przed przejściem do właściwych rozważań nad poglądami, mogą służyć charaktery osób występujących czy opisywanych przez poetę.

Pośród postaci traktowanych przez Norwida z wyraźną sympatją łatwo odróżnić można dwie grupy.

Pierwsza jest liczna; należą do niej: sieroty, w których sercu wspomnienie chwil przeszłych spływa jak „w lilje promień słoneczny“; młodzieniec smutny a spokojny, jakby przeszedł obok wieczornego anioła; „dziwny człowiek“, który rozmawiał „ze świętym uśmiechem proroctwa“ („Sieroty“), poeta tęskny, witający księżyc „cicho, skromnie“ („Noc“); ów „człek w niewoli“, co nie przeklina bawiących się braci-niewolników, ale „łagodnie się uśmiecha jakby go palono za prawdę“, strzymując na czole jasny promyk cnoty („Dumanie II“) i wieśniaczka „cicha jak baranek na chorągwi kościelnej“, i Adam Krafft, i bohater noweli „Bartłomiej“...

Wszyscy są cisi, pogodni, szaro-jaśni.

Drugą grupę tworzy Młodzieniec z „Marzenia“, Młodzieniec z „Chwili Myśli“ i Młodzieniec-poeta w wierszu „Pismo“ i „Burza“; właściwie są to cztery momenty z życia jednego człowieka.

Młodzieńcy ci — to ludzie malowani ostremi kontrastami świateł i cieni, o niespokojnem poczuciu etycznem, aktywni, nawet wybuchowi.

Grupa pierwsza (z wyjątkiem „Nocy“), mimo, że tak bliska poecie, jest jednak jakby przedmiotem estetycznej kontemplacji, służąc co najwyżej za parabolę dla własnych uczuć poety.

Grupa druga jest poniekąd w nim samym, on jej stanów nie opisuje jak poprzednich, ale je wyraża bezpośrednio, w pierwszej osobie.

Dlatego ciche, jasne postacie pierwszej grupy wywołują raczej kontemplacyjne ustosunkowanie się poety, a stąd wiersze liryczne o skłonności do opisów („Sieroty“, „Do Wieśniaczki“) i epickie utwory (nowela).

Natomiast gwałtowne, porywające uczucia bohaterów drugiego obozu łącznie z poruszeniem najdramatyczniejszych bodaj problemów psychiki ludzkiej: problemów etycznych, sięgają do najbardziej osobistych, aktywnych strun duszy poety, domagają się bezpośredniego wyrazu, nie transponowania uczuć na inną

płaszczyznę; powstaje napięcie, dla którego jedynym odpowiednikiem jest forma dramatyczna.

Taki też kształt mają trzy wymienione utwory; „Pismo“ bowiem też jest dramatem, choć utajonym w postaci lirycznej; jedynie „Burza“ nie ma tej formy.

Innemi słowy, jeśli akcent natchnienia pada w kierunku stanowiska estetycznego, kontemplacyjnego — powstają utwory liryczno-epickie, jeśli zaś przesuwa się w stronę etyczną, aktywną — powstają utwory liryczno-dramatyczne.

Widzimy, jak dwubiegunowość psychiki poety odbiła się na odmiennych, dwubiegunowych postaciach bohaterów — a co jeszcze ważniejsze — odbiła się na tem, co najsłuszniej nazwać można formą wewnętrzną, istotną strukturą badanych utworów.

A teraz, kiedy stwierdziliśmy tak rozległe i wszechogarniające działanie tych dwóch tendencyj psychicznych Norwida — na najbardziej zewnętrzne i na najbardziej wewnętrzne elementy twórczości, możemy zaznaczyć, że musiały one wywrzeć swój wpływ również, a nawet przedewszystkiem — na powstanie i ukształtowanie poglądów.

Odnosi się to także i do właściwych poglądów na sztukę; niektóre z nich zrodziły się na podstawie jednej, inne na podstawie drugiej tendencji.

Różnicę między poglądami można często wyjaśnić różnicą podłoża.

I tak pesymizm, jaki cechuje stosunek poety do słowa, staje się zrozumiały dopiero na tle skłonności estetycznych.

Pod wpływem skłonności do wrażeń cichych, nieuchwytnych, o zatraconych konturach, wobec pragnienia zdobycia dla nich harmonijnego wyrazu — poeta musiał sobie rychło uświadomić obcość, niedokładność drewnianych „spaczonych“ słów.

Słowa okazały się za twarde, niezdolne do wygrania całej skali nastrojów i uczuć.

Kwestja stosunku treści do formy musiała w takiej twórczości wysunąć się na czoło zagadnień estetycznych, musiała również wywołać odpowiedź negatywną; „myśl upada na siłach“, gdy ją w zgłoski obleką.

Należy jednak przypomnieć sobie, że już w rozdziale I-ym stwierdziliśmy istnienie innego, apoteotycznego poglądu na słowo, i, co więcej, że już tam można było wykazać, że jest ów pogląd pod wpływem zapatrywań na zadania poezji.

Obecnie widzimy, że jest on pośrednio warunkowany przez etyczne stanowisko poety, gdyż, jak wiemy, poglądy na zadania poezji zrośnięte są najbezpośredniej z etyką młodego Norwida.

Pocieszać strapionego brata, krzepić serca, dodawać ducha pieśnią o Miłości, Wierze i Nadziei — oto cele poezji, cele, które wyrastają z instynktu społecznego, karcącego bezużyteczność, z głosu sumienia, wołającego: „powinieneś działać,

powinieneś „walczyć“, bo jest, bo musi być na świecie coś istotnego do spełnienia.

A jedynym orężem działania i walki jest dla poety — słowo-pióro; ono jest:

„żaglem anielskiego skrzydła
I czarodziejską zdrojów Mojżeszowych-laską“

i jako bełt służy „wartkim strzałom“ myśli i uczuć.

Mamy więc dwa odmienne poglądy na słowo: słowo — grosz fałszywy, słowo — skrzydło anielskie.

Obecnie oprócz tłumaczenia z rozdziału II-go możemy podać dalsze i głębsze uzasadnienie, stwierdzając, że różnica między niemi opiera się na dysharmonji estetycznych i etycznych pierwiastków — nie jest więc czemś mniej lub więcej przypadkowem, ale wyrazem istotnego wewnętrznego rozdźwięku.

Niekiedy nawet jeden pogląd bierze początek u obydwóch źródeł: tak jest ze sprawą twórczości ludowej. Z jednej strony upodobanie ciszy, spokoju, nastrojów zwiewnych złączone jest z umiłowaniem pogodnej natury wiejskiej, z pochwałą dla wszystkiego, co związane ze wsią, — a stąd płynie podniesienie poezji ludowej, w której:

„myśl wynika
Jako w pogodny dzionek ptastwo z gołębnika“

Jednocześnie zaś, gdy poeta z etycznych pobudek potępia obłudę miast — wiąże się z tem przeciwstawienie jej prostego, szczerego uczucia ludu i jego twórczości, która „zdrój świeżych myśli“ dostaje z nieba.

Jednak oba pierwiastki grają tylko pośrednią rolę w apoteozowaniu poezji ludowej; większą gra powszechny prąd „ludomański“ czasów ówczesnych.

Trudniej jest ustalić działanie dwu wymienionych pierwiastków na pogląd Norwida na naśladownictwo i oryginalność; pogląd ten, jak pisaliśmy już w rozdziale II-im, stoi na uboczu, zdala od poprzednio poruszanych kwestyj.

Najbardziej zbliża się on do pragnienia bezpośredności, które często znajduje sobie wyraz w poezjach młodzieńczych Norwida.

Czy poeta mówi o wieśniaczce, której

„myśl póty w sercu wzbiera
Aż mimowolnym czynem odbije się w życiu“

czy o brzozie „co się nie kłopocze“, wiedząc, że z wiosną wszystko się odżywi — mówi o bezpośredności, pojmowanej jako czynność bez działania ubocznych względów, przemyślanych zgóry projektów (czynność bezpośrednia).

Gdy pisze o słowiku, który śpiewa, nie myśląc o chwale, gdy pisze o modłach szczerych, o mowie prostej — też ma na

myśli bezpośredniość, pojmowaną jako wierny, prosty wyraz uczuć i myśli (wyraz bezpośredni).

Inaczej jest nieco, gdy pisze:

„Kto więc myślą pisarza chce się uradować
Ten niechaj ją przytuli do łona swej duszy
I obejmie uczuciem...“

Mamy tu bliskie, ciepłe, bezpośrednie ustosunkowanie się do poznawanego przedmiotu — dzieła sztuki — jako jedyną drogę prawdziwego poznania (bezpośredniość odczucia, poznania).

Podobnie jest w stosunku do odczucia natury, gdy poeta podkreśla, że lud, „ssący pokarm z piersi ziemi“, najwięcej czerpie życia i sił, bo jest jej najbliższy, najbardziej bezpośredni. A kiedy dorzucimy jeszcze rozsiane wszędzie liczne gorzkie uwagi o obłudzie, o nieszczerości salonów, o kierowaniu się względami na złoto, poklask czy wawrzyny — a z drugiej strony, o tem jak mieszkańcy miast nie potrafią już obcować blisko z przyrodą („gwiazd nie widzą, — piorun ich nie przeraża“) podkreślona tendencja do bezpośredniości zarysuje się wyraźniej.

W całej pełni zaś ujawni się ona w stosunku do słowa; poeta wielokrotnie, jak dobrze wiemy, boleje, że musi uczucia swe wyrażać za pośrednictwem słów. A oprócz skarg na drewniane, spaczone słowa, na to, że „ludzie tylko w dźwięku zapoznali mowę wcale głośną a małą“ (co pozytywnie odpowiada zdaniu: „jest mowa bezdźwięczna, cicha a wielka“) — często spotykamy apoteozę pacierza milczącego a potężnego („Sieroty“), milczącej rozmowy z Bogiem („Noc“), z ciszą („Wieczór w Pustkach“).

Jak widzimy pragnienie bezpośredniości zarówno w odczuwaniu jak w wyrażaniu jest czynnikiem przejawiającym się bardzo często, czynnikiem o charakterze bynajmniej nie sporadycznym, ale takim, który działa na rozległą skalę elementów twórczości Norwida.

Na tle tego też czynnika pogląd na oryginalność staje się zupełnie zrozumiały, jest poprostu jego pojęciowem sformułowaniem.

„Naśladownictwo z niesamodzielności wynika. Założyciel szkoły bezpośrednio obcuje z pięknościami natury, jego zaś satellity potrzebują wstawienia się swego mistrza“; i tak samo jak „sposób widzenia stanowi różność“, podobnie „sposób wyrażenia — Styl“ [1]).

Upodobanie do rzeczy cichych, zwiewnych, mglistych, łączące się z tęsknotą za wsią i wspomnieniem dzieciństwa, pragnienie bezpośredniości, a dalej chęć działania, przekształcania otoczenia, związana z jednej strony z wrażliwym instynktem

[1]) Ze względu artykułu o cynkografji. Przegl. Warszawski. 1841 r. z. III. str. 270.

społecznym, a z drugiej z poczuciem odpowiedzialności roli człowieka; a wszystko to ożywione chęcią poznania siebie, uświadomienia drogi życia — oto najważniejsze czynniki wewnętrzne, które wytwarzały i kształtowały młodzieńcze poglądy Norwida.

IV.

Badanie zależności poglądów winno się różnić od sposobu badania wpływów na inne dziedziny twórczości, np. motywy obrazowe, wątki powieściowe, konstrukcyjne i t. p. Albowiem „Ideje nie przechodzą tak z rąk do rąk jak pieniądz. One przepływają epokę jakąś jak strumień, a wielu pije naraz jego wodę“ [1]).

W tej dziedzinie więcej niż w jakiejkolwiek innej trzeba być ostrożnym, aby nie przecenić wagi podobieństw i zbieżności.

Jeszcze, jeśli badane poglądy są oryginalne (w znaczeniu: dziwne, niesamowite) — zależność ich od wcześniejszych podobnych poglądów, wyrażonych równie niezwyczajnie, może być rzeczywiście z dużem prawdopodobieństwem wykryta i ustalona.

Gdy jednak mamy do czynienia z poglądami nie odznaczającemi się egzotyzmem w stosunku do otoczenia, badanie wpływów jest mniej proste.

Trzeba nietylko zestawić podobne poglądy, ale również poznać łączność danych autorów i w innych dziedzinach, w zakresie wpływów technicznych, tematowych, stylistycznych, czy frazeologicznych, jeśli posłużymy się terminologją dr. Borowego [2]).

Dopiero po stwierdzeniu, że dany autor nietylko czytał. ale wczytywał się w pewne dzieła, które pozostawiły w nim różne ślady, można mówić o wpływie, chociażby ograniczonym tylko do utrwalenia, umocnienia pewnych poglądów, a nie do ich powstania.

Pierwszem zagadnieniem, które wysuwa się przy analizie twórczości młodzieńczej, jest wpływ domu rodzinnego, a następnie wpływ szkoły (nauczycieli, kolegów, lektury szkolnej i t. d.)

Niestety, dotychczasowy stan materjałów z tego zakresu biografji Norwida jest tak ubogi, że nie pozwala na wyprowadzenie ściślejszych i poważniejszych wniosków.

O rodzicach Norwida nie wiemy prawie nic poza ich imionami i datami śmierci. Przyczem, ponieważ odumarli poetę we wczesnem dzieciństwie, i te nieliczne wzmianki o nich (np., że „ojciec był niegdyś Kawalerem Maltańskim, posiadał wykształcenie i zdolności wyższe“ [3]), że był członkiem loży masońskiej de l'aigle blanc [4]) — nie mogą się przyczynić do poznania poety.

---

[1]) J. G. Pawlikowski. Mistyka Słowackiego 1909. str. 126.
[2]) W. Borowy. O wpływach i zależnościach w literaturze. Kraków 1921.
[3]) Niewiarowski-Półkozic. Cyprjan Norwid Kłosy r. 1886, t. 43, str. 314.
[4]) Z. P(rzesmycki). Do życiorysu Norwida.— Chimera t. VIII, str. 441.

Fakt, że ojciec Norwida nie brał udziału w powstaniu, a zaraz po jego upadku dostał rządową, skromną posadę [1]), nie może świadczyć o bezbarwności jego uczuć narodowych, a może być tłumaczony wiekiem (47 lat) oraz ciężkiemi warunkami licznej rodziny, nakazującemi dobrze liczyć się z rzeczywistością. Trudno stąd wysnuć jakiekolwiek wnioski o wpływie ojca na 14-letniego syna.

Od babki Hilarji Sobieskiej, u której wychowywał się w Warszawie, mógł w dziedzictwie otrzymać poszanowanie tradycji, oraz ambicję i poczucie niepospolitych zadań, płynące z przekonania o pochodzeniu od króla Jana [2]).

Mogły one jeszcze powiększyć niechęć poety do płaskiego życia mieszczańskiego Warszawy, tak dalekiego od tradycyj królewskich.

Prócz wychowania u babki — w tym samym kierunku mogły oddziałać również późniejsza praca w urzędzie „Heroldji Królestwa Polskiego" i zetknięcie się tam z krewnym — Michałem Sobieskim [3]).

W każdym razie należy mocno podkreślić. że ambicje arystokratyczne, duma rodowa nie znalazły zupełnie wyrazu w młodzieńczych poezjach Norwida; przeciwnie, występują w nich silnie tendencje demokratyczne.

Być może, że tendencje te znajdują się w związku z niedostatkiem, jaki dokuczał poecie podczas pobytu w Warszawie.

Aleksander Niewiarowski pisze: „Stan majątkowy nie był zbyt świetnym, gdy spotkałem się z Norwidami w r. 1835 na ławie szkolnej na Lesznie; nie wyglądali zbyt pokaźnie w ubogiem mieszkanku, jakie wraz z korepetytorem swoim zajmowali w jednym z domów przy ulicy Orlej" [4]). (Izdebka na poddaszu opisana w „Chwili Myśli" jest może obrazem z owych czasów).

Bliższych szczegółów o trudnościach finansowych rodziny Norwidów dostarcza cytowany wyżej artykuł St. Pomarańskiego, oparty na aktach sądowych i Heroldji.

O późniejszych już nieszkolnych latach Norwida — Marrené Morzkowska pisze to samo: „Cyprjan Norwid, jak prawie wszyscy współtowarzysze jego z owej epoki, był ubogi, — a w pierwszej młodości biurowa praca pochłaniała mu czas, który na studja artystyczne obrócić należało" [5]).

Dotychczasowe informacje o latach szkolnych są ogólnikowe i nieraz sprzeczne.

Obecnie można je ustalić ściśle (przynajmniej co do ich

---

[1]) St. Pomarański. Z dziejów doli Norwidowej w ojczyźnie. — Ruch Literacki 1926, nr. 8, str. 283.

[2]) Adam Krechowiecki: O Cyprjanie Norwidzie. Lwów 1909. str. 10.

[3]) Tamże. str. 13.

[4]) Półkozic: Cyprjan Norwid, Kłosy 1886 r. t. 43, str. 314.

[5]) W. M. Morzkowska. Grupa poetów z 1840 r. Przegląd Tygodniowy 1879, str. 8.

strony formalnej) na podstawie akt szkolnych z gimnazjum na Lesznie przechowanych w Archiwum Min. W. R. i O. P.[1]).

Z akt tych wynika, że Norwid był w szkole w latach 1834—1837 r. i, nie otrzymawszy promocji z klasy 5-ej do 6-tej, wystąpił z gimnazjum, udając się najpierw na kursy malarskie, prowadzone przez Kokulara, a potem na kursy rysunkowe w pałacu Kazimierowskim.

Pobyt więc w 3-ej, 4-ej i 5-ej klasie — nie mógł wywrzeć na poetę większego wpływu, zwłaszcza wobec niskiego poziomu szkolnictwa czasów Paskiewiczowskich.

Ze wspomnień Faleńskiego o nauczycielach: „naukę umiano jakoś po przyjacielsku, niemal, że się tak wyrażę, po domowemu, po ojcowsku uczniom zalecać“ — nie wiele można wywnioskować o ewentualnem ich oddziaływaniu na umysłowość poety.

A wiadomości o stosunkach koleżeńskich zdają się świadczyć raczej za wpływem Norwida na kolegów niż odwrotnie.

Faleński pisze: „Nie bardzo świetnie on się uczył, zato talent już objawiał niepośledni. Nie wiem, czy wiersze wtedy pisał, ale ćwiczenia jego bywały zwykle podziwem nauczycieli i uciechą całej klasy“ [2]).

Z pośród kolegów tylko nazwisko Michała Morzkowskiego zaznacza wybitniejszą później jednostkę.

Roczny (1838/9) pobyt w szkole Kokulara też musiał przejść bez większego wrażenia, skoro nie znalazł najmniejszego echa we wspomnieniach Norwida; pozatem wiadomo, że Kokular był osobistością mierną pod każdym względem.

Natomiast ciekawsza musiała być nauka u Jana Klemensa Minasowicza, o której znaczeniu zostawił poeta tak wymowne świadectwo w „Autobiografji“.

Niestety, poza charakterystyką Minasowicza pióra Norwida („znakomity człowiek, arcyszeroki umysł, niemały talent, a przytem oryginalność, dzięki której go uważano w stolicy Ojczyzny za pół-obłąkanego“) [3]) — nie posiadamy o nim wielu dokładniejszych danych.

Kurjer Warszawski [4]) umieścił parę notatek o Minasowiczu, a po jego śmierci nawet dłuższą wzmiankę, w której wylicza dzieła malarskie, poczem pisze: „zmarły zostawił po sobie piękną galerję obrazów, nadto Xięgozbiór, który zebrał jako człowiek wysoko wykształcony i miłośnik piśmiennictwa“.

---

[1]) T. Makowiecki: Z lat szkolnych C. Norwida. Ruch Literacki 1926 nr. 4. str. 104.

[2]) Przecławski W.: Felicjan Medard Faleński. Poznań 1923. str. 10, oraz Z pamiętników Faleńskiego. Nowy Przegl. Lit. i Szt. 1921. t. I. str. 313.

[3]) Norwid C. Autobiografja. Wiadomości Numizmatyczno - archeologiczne 1897. nr. 4. str. 354.

[4]) Kurjer Warszawski 1836 r. nr. 136; 1854 r. nr. 320 i 332.

Informacje te powtórzył w swej książce Rastawiecki, dodając że Minasowicz był członkiem Tow. Sztuk Pięknych w Paryżu [1]. Jak widzimy z powyższego materjału — w stosunku do Norwida można wysnuć tylko bardzo ogólnikowe wnioski.

Zarówno wysoko sięgające tradycje rodzinne, jak i niewspółmierne z niemi położenie materjalne poety, oraz — stwierdzony osobiście przez Norwida — przemożny wpływ niepospolitego, wykształconego nauczyciela, mogły pogłębić decydująco niechęć do banalności mieszczańskiej i wzmocnić poczucie wartości własnej, której nie wolno marnować.

Przypomnijmy sobie jeszcze zakończenie noweli „Bartłomiej Alfonsem", w którem poeta stwierdza, że Bóg opiekuje się sierotami, gdy pozbawiając je dobrobytu, zmusza do pracy, do pomnożenia sił życia; przypomnijmy sobie gorycz z jaką mówi o opiekunach (czyżby aluzje do opiekuna Xawerego Dybowskiego?), o przełzawionym, piołunowym chlebie sierocym („Pożegnanie").

Były to wszystko czynniki zewnętrzne, wzmacniające tendencje aktywne psychiki młodego poety, o których była mowa poprzednio, powiększające jego chęć wyjścia poza codzienność życia.

Bezpośredniej łączy się z działalnością artystyczną Norwida współczesna atmosfera literacka, oraz ruch umysłowy wogóle (w nauce, filozofji, poglądach społecznych, narodowych).

Poznanie stanu literatury w kraju po upadku powstania listopadowego nie jest zadaniem prostem.

Historycy literatury naogół brali dla swych prac materjał z emigracji, zostawiając odłogiem twórczość krajową, pojętą jako całość; zaledwie kilku autorów opracowano dokładniej (Fredro, Rzewuski, Lenartowicz...)

Chcąc więc zdobyć tło dla sylwetki młodego Norwida — nie można oprzeć się na gotowych syntetycznych wnioskach, ale trzeba postępować drogą znacznie szczegółowszą.

Dołącza się do tego jeszcze jedna trudność. Do całego piśmiennictwa można zastosować sąd o czasopiśmiennictwie ówczesnem: „Wszystkie dzienniki i czasopisma pierwszego polistopadowego dziesięciolecia w Królestwie odznaczały się ubóstwem treści i niskim poziomem literackim zarówno dlatego, że najcelniejsi pisarze wyemigrowali zagranicę, jak i dlatego, że o sprawach żywotnych nie wolno było pisać [2].

W kraju pozostało piśmiennictwo blade jak „Blade powieści" Tyszyńskiego, które, mimo silenia się na niezwykłość, nie dawało rysów wyrazistych.

---

[1] E. Rastawiecki: Słownik Malarzów Polskich. r. 1857. t. III. str. 330.
[2] Jan Kucharzewski: Czasopiśmiennictwo Polskie XIX wieku. Warszawa r. 1911. str. 49.

Wzmaga to jeszcze potrzebę drobiazgowości i ostrożności w badaniu.

Prądy literackie lat 40-ych płynęły w Warszawie trzema łożyskami: przez słabe i blade wydawnictwa perjodyczne, przez nieliczne książki, oraz przez salony i życie towarzyskie. Ten ostatni czynnik można rozpatrywać równorzędnie, ponieważ wobec braku uniwersytetu, odczytów, teatru o wyższym poziomie, wobec ruchu wydawniczego, skrępowanego przez cenzurę: „Salony, kółka literackie i redakcyjne zastępować musiały pozamykane instytucje i stowarzyszenia“ [1]).

O salonie p. Łuszczewskich miał się wyrazić Leon Łubieński: „Ce n'est pas un salon, c'est une institution“ [2]).

Że Norwid uczestniczył w zebraniach tych kół, o tem świadczy szereg danych: arystokratyczne ambicje babki, a więc zapewne i odpowiednie stosunki, wspomnienia osób znających te salony i kółka redakcyjne (Marrené Morzkowska [3]) Wilkońska [4]), F. K. [5]) Dembowski [6]), późniejsze łatwe wejście Norwida do sfer artystyczno-arystokratycznych emigracji, wreszcie wiersz „Wspomnienie“, poświęcony p. Ninie Łuszczewskiej, która, jak wiadomo, posiadała salon literacki, najsławniejszy w owych czasach.

Dokładniejsze określenie w jakich salonach ówczesnych bywał poeta nie jest tak proste (jak pisze Zrębowicz) [7]), bo pamiętnikarze po kilku latach przetasowywali wspominanych znajomych, tem bardziej, że zabrania „poniedziałkowe“, „środowe“, „piątkowe“ czy „niedzielne“ — nie wiele się różniły między sobą zarówno co do charakteru, jak i składu osób. Z tego samego jednak względu zbyteczne jest dokładniejsze określenie w jakich towarzystwach bywał Norwid, gdyż wolno je traktować mniejwięcej równoważnie, jako pewną całość, której można przypisywać rysy zbierane z poszczególnych salonów. Zresztą najprawdopodobniej poeta znał je wszystkie.

„W kilku pokojach gustownie ubranych, rzęsisto oświetlonych, znajdowało się osób kilkadziesiąt samego kwiatu wyższego towarzystwa warszawskiego, to co w Wiedniu niegdyś le crème-crème nazywano, a na język polski „kożuszkiem od śmietanki“ przetłumaczyć się daje“ [8]).

---

[1]) Br. Chlebowski: Pisma t. IV. str. 111. (Salony i kółka literacko-artystyczno w Warszawie między r. 1840—1855).

[2]) Deotymy Pamiętnik. Bibl. Warsz. 1910 r., t. III. str. 223.

[3]) W. Morzkowska: Cyganerja Warszawska. 1905 r. str. 14 i 66.

[4]) P. Wilkońska: Moje wspomnienia o życiu towarzyskiem w Warszawie. Poznań 1871. str. 7.

[5]) F. K.: Aleksander Tyszyński. Bibl. Warsz 1881. t. I. str. 164.

[6]) E. Dembowski: Młoda piśmienność warszawska. Tyg. Literacki. Poznań 1843 r. str. 142.

[7]) Norwid, C. K.: Autoportret. (Posłowie). Warszawa 1921 r. str. 126.

[8]) Szkic towarzyskiego życia miasta Warszawy przez L[eona] P[otockiego]. Poznań 1854. str. 27.

„Schodzono się zwykle dopiero około godziny dziewiątej, a wielu przybywało później. Tualety pań były piękne — mężczyźni w tradycyjnych frakach i jasnych rękawiczkach“ [1]).

„Wysuwano na pierwszy plan — muzykę, jako czynnik najłatwiej mogący zespolić różnorodne grupy towarzyskie i nadający wobec policji, czuwającej nad każdym objawem życia, największej tolerowaną formę zbiorowej działalności“ [2]).

Z tych samych zapewne względów wybierano do przedstawień amatorskich i deklamacyj — tłumaczenia romantyków niemieckich, a np. z twórczości mickiewiczowskiej — tłumaczenie „Ugolina“. „Rozmawiano: po francusku. Śpiewano: po włosku. Tańczono: po niemiecku. Jedzono kolacje: po angielsku“ [3]).

Ciekawy obraz podobnych zgromadzeń daje Korzeniowski we wstępie do „Wędrówek Oryginała“.

A gdy zebrania takie, o tym samym mniejwięcej charakterze i tym samym czy zbliżonym składzie osób, odbywały się trzy, a nawet cztery razy na tydzień [4]) musiały przynosić „najczęściej niesmak i nudę“ [5]), „dodając kwadrans śmiechu — a rok życia“ [6]) — nawet dla osób przywykłych do etykietalnych stosunków.

Ludzie gorętsi (jak J. B. Dziekoński) czuli tam „męczarnie dzikiego orła“, uciekali przed końcem wieczoru, targali rękawiczki i zrywali z salonami, przynajmniej na pewien czas. (Wilkońska o Dziekońskim).

Prócz tortur etykiety i nudy — buntowały się również sumienia; gdy często, wracając rankiem z błyskotliwych salonów do siebie, do snu, — spotykano ludzi wychodzących do pracy. (Porównaj, analogiczne do tych uczuć Dziekońskiego — słowa Norwida z „Dumania II“).

Również buntem przeciw tym salonowo-artystycznym ceremonjom był stojący na uboczu od wymienionych zebrań (Łuszczewskich, Nakwaskiej, Łubieńskiego i t. d.) — „kominek“ państwa Skimborowiczów, gdzie zbierały się t. zw. „Entuzjastki“ oraz współpracownicy i sympatycy Przeglądu Warszawskiego.

Zarówno grono męskie, złożone z gorętszych żywiołów (Dembowski, Kamieński), jak i kobiece, „które chciało przeprowadzić zasadę szczerości, prawdy uczucia, niezależności, śmiałości w czynach“ [7]) — nadawały tym zebraniom zupełnie odmienny ton.

---

[1]) Wilkońska: Moje Wspomnienia... str. 28.
[2]) Chlebowski: Pisma t. IV. str. 114.
[3]) J. B. Dziekoński: Pająk Nadwiślanin 1841 r. t. II.
[4]) H. S.[kimborowicz]: Polki autorki i artystki. Bluszcz. 1879. str. 82.
[5]) L. Potocki: Szkic towarzyskiego życia... str. 37.
[6]) L. Potocki: Wieczór modny. Niezapominajki. Warszawa 1842 r., str. 210—212.
[7]) P. Chmielowski: Autorki Polskie XIX w. Warszawa 1884 r., str. 256.

O znacznie większej serdeczności i żywiołowości tych zgromadzeń świadczą wspomnienia uczestników: Żmichowskiej [1]), Skimborowicza [2]); świadczą one również o swobodzie w postępowaniu towarzyskiem: „te zapalone młode głowy czuły nieprzezwyciężoną do dobrego tonu odrazę“. „Ponieważ obrzydł im dykcjonarz towarzyski — postanowiły we frazeologji się odróżnić: zaczęły szukać rzadziej słyszanych, dobitniejszych wyrażeń“ [3]).

Poza temi ogólnemi tendencjami, charakteryzującemi to grono, cechowało je także „namiętne zajęcie się kwestjami filozoficznemi“ [4]) (zwłaszcza filozofją niemiecką — Heglem, a potem Trentowskim oraz filozofją twórczości Kamieńskiego [5]); ich „myśl na przekrwienie kosmologiczne chorowała [6]).

Zresztą to „przefilozofowanie“ cechowało zebranie ówczesne w ogólności.

„Rozprawa o zgodzeniu materji i ducha
O trylogji, syntezie, o pseudoniźmie,
O syntetycznem ciele, cyniźmie, epiźmie,
Sarkaźmie, archaiźmie, egotycznej woli,
Parafrazie, sceptyźmie i o hyperboli“ [7]).

Oto jakie tematy poruszają, według Stanisława Bogusławskiego uczestnicy wieczorów literackich.

Norwid nie należał zapewne do stałego grona osób, zbierających się u Skimborowiczów, zostałyby bowiem o tem jakieś wzmianki w cytowanych wspomnieniach; mógł tam jednak bywać czasami, a w każdym razie znał je dobrze ze słyszenia, gdyż sam był współpracownikiem Przeglądu, przyjacielem Wężyka i Lenartowicza, znał także dobrze samego Skimborowicza.

O stosunku Norwida do ceremonjalności salonów, oprócz nieraz cytowanych licznych złośliwych uwag i potępień, świadczy również wiersz „Pismo“, malujący liczne towarzystwo, zebrane chyba w wieczór sylwestrowy (reminiscencje z Wigilji, życzenia dosiego roku“). Przedstawiwszy całą pustkę duchową salonowego towarzystwa poeta usuwa się w cień: „O tańcujcie, wszak wam nie przeszkadzam“.

Mimo tych gorzkich potępień poeta nie zerwał z salonami, stał tylko (jak się zdaje) na uboczu, z wyrozumiałością, że „trudno ludziom — tym chwilowym bańkom — odebrać wszystkie blaski“.

---

[1]) Gabryela: Wstępny obrazek do Poganki.
[2]) Sfinks (Skimborowicz): Gabryela i enutuzjastki. „Bluszcz“ 1880 r.
[3]) Klementyna z Tańskich Hoffmanowa: Pisma t. VIII. Wstęp Żmichowskiej, str. 286.
[4]) Chmielowski: Autorki Polskie... str. 25.
[5]) Jan Kucharzewski: Czasopiśmiennictwo polskie XIX w. 1911 r. str. 52.
[6]) Hoffmanowa: Pisma. Wstęp Żmichowskiej. str. 283.
[7]) Stan. Bogusławski: Lwy i Lwice akt I-szy, Komedje oryginalne. Warszawa 1848 r., t. II, str. 16.

Zapewne to złagodzenie ostrza krytyki, oraz pozostanie bądź co bądź w salonach — przyczyniło się do bezwzględnego sądu Dembowskiego: „Norwid stał się salonowcem — już po nim się niczego spodziewać nie można“ [1]). — Sąd ten spotkał poetę już zagranicą.

Jak mogły te zebrania wpłynąć na Norwida?

Przedewszystkiem doświadczenie wyniesione z salonów mogło oddziałać na pesymistyczny pogląd o stosunku myśli do słowa; zwłaszcza, że poeta powierzał dobrej woli słuchacza tak ważną rolę. Dla takiego poety grzeczna obojętność słuchaczy salonowych musiała być szczególnie bolesna, musiał szczególnie plastycznie poznać pustkę, w którą rzucał słowa, może plastyczniej, niż gdyby się spotkał tylko z obojętnością w druku. Nic dziwnego, że tak go dręczył problem związku myśli autora z myślą słuchacza.

Odmienny nieco wpływ mogły wywrzeć salony na apoteozowanie twórczości ludowej i używanie obrazów i wyrażeń ostrych. Wysławianie przez Norwida prostoty i serdeczności — nosi wyraźnie znamię przeciwstawienia ich obłudnej, pozłacanej i wyrafinowanej muzie salonów stolicy.

Podobnież obrazy i wyrażenia ostre i gwałtawne — z jednej strony — idą po linji „Entuzjastek“: absolutnej szczerości, używania „rzadziej słyszanych, dobitniejszych wyrażeń“; z drugiej — występują przeciw pustej etykiecie salonów, przeciw obłudnej grzeczności.

Są to wpływy jakby negatywne, opozycyjne. Obecnie należy wspomnieć takie czynniki, które odgrywały w ruchu Warszawy pewną rolę, a nie oddziałały zupełnie na poetę.

Należy tu zaliczyć upodobanie towarzystwa salonowego do miłych, często egzaltowanych wierszyków erotycznych, do sentymentalnych śpiewek ludowych, a ściślej pseudo-ludowych, do satyrycznych wycieczek osobistych, do tłumaczeń sławnych poetów, głównie niemieckich (Schiller, Goethe.)...

Wymienione rodzaje poezji, tak specjalnie mile widziane na eleganckich zebraniach stolicy — nie znalazły najmniejszego oddźwięku ani w twórczości, ani w teoretycznych poglądach Norwida.

Wreszcie, jakby na marginesie niniejszych rozważań, należy umieścić czynniki, których wpływ daje się poznać dopiero w późniejszej, już nie — warszawskiej działalności poetyckiej Norwida.

A więc życie towarzyskie, oparte bądź co bądź na wyższym poziomie kulturalnym, oddalone od płaskiego małomieszczańskiego życia ówczesnej Warszawy (vide — nowelki [2]):

---

[1]) E. Dembowski: Młoda piśmienność warszawska. Tyg. Literacki. Poznań 1843 r. nr. 31. str. 293.

[2]) J. S. Bogucki. Wizerunki społeczeństwa warszawskiego. Warszawa r. 1844.

„Konsumcja 24 godzin“, „Ostatni wtorek“) musiało wpłynąć na wyrobienie i wysubtelnienie stylu, a przedewszystkiem na umiejętność zawiązywania, prowadzenia i rozwiewania djalogów, która tak świetnie i tak często przejawia się w późniejszych utworach Norwida. („Rzeczywistość“, „Promethidion“, „Bransoletka“).

Dalej, nieprzeciętny nieraz poziom intelektualny niektórych członków tych zebrań (jak: Tyszyński, F. Zieliński, Czajkowski) musiał rozszerzać horyzonty umysłowe młodzieńca, zmuszał go do samodzielnych prac w kierunku utrzymania się również na poziomie poważniejszych rozmów.

Pozatem poeta zetknął się osobiście i bezpośrednio z wszystkiemi wybitniejszemi jednostkami kraju, co później — zagranicą ułatwiło mu szybkie zbliżenie się do najznakomitszych osobistości, a w Warszawie jeszcze pozwoliło mu wejść w kontakt z ówczesnemi kierunkami literackiemi.

Obecnie należy poznać pokrewieństwo z owem właściwem życiem literackiem, z kierunkami tego ruchu, który znajdował dla siebie wyraz w książkach i miesięcznikach ówczesnych.

Przedewszystkiem domaga się poznania stosunek Norwida do t. zw. Cyganerji Warszawskiej, chociażby z tego powodu, że Cyganerja bywa uważana za najcharakterystyczniejszy element prądów literackich w kraju w latach 1840—1850.

Przez jednych badaczy Norwid bywa zaliczany do jej szeregów (Chmielowski, Brückner), przez drugich — uważany za dalekiego sprzymierzeńca (Korbut), przez innych wreszcie starannie od niej oddzielany (Feldman, Cywiński).

Spór ten jednak należy uważać za bezprzedmiotowy z tej prostej przyczyny, że Cyganerji Warszawskiej wogóle nigdy nie było. Należy to podkreślić tem silniej, że nawet ci, co uznają istnienie Cyganerji za legendę [1]), obchodzą się nadto wyrozumiale z tą fikcją, która stale jeszcze błąka się po historjach literatury.

Niema archiwum, korespondencyj, sprawozdań, któreby przemawiały za istnieniem jakiejś grupy, za jej organizacyjną jednością.

Niema pisma, organu, któryby mógł świadczyć, że stoi za nim jakaś zwarta grupa. W Nadwiślaninie, Jaskółce, Przeglądzie Warszawskim, oprócz nominalnych cyganów pisują także: Gustaw i Wiktoryn Zielińscy, Jan Majorkiewicz, Dembowski, Czajkowski, W. A. Maciejowski, K. Wł. Wójcicki, A. Tyszyński, a nawet Pol [2]) i Kraszewski [3]).

Natomiast „nominalni cyganie“ występują jednocześnie

[1]) J. Lorentowicz: Legenda o Cyganerji Warszawskiej. Myśl Polska 1915 r. t. I. str. 457, oraz W. Gomulicki: Cyganerja, Goniec Poranny, 1905 r. nr. 273.

[2]) Nadwiślanin. Warszawa 1841 r.

[3]) Przegląd Warsz. 1840, t. III. str. 307 i 1841, t. I. str. 10.

w pismach nie podejrzewanych nawet o Cygaństwo; Filleborn, Zmorski i Wolski — w Bibljotece Warszawskiej (1842), Wolski, Zmorski, Dziekoński — w Przeglądzie Naukowym (1843), co bynajmniej nie przemawia za ich wyodrębnianiem się jako grupy.

Niema również takiej tendencji, rodzaju twórczości, któreby wspólne były wszystkim, a różniły ich od otoczenia. Filleborn pisze wiersze czułe, smętne; Sierpiński historyczne, realistyczne nowelki, Dziekoński fantastyczne nowele à la Hoffman. Jedynie Zmorski i Wolski zbliżają się do siebie upiornemi piosenkami ludowemi i burzycielskim patosem poematów — cóż kiedy jeden rozpoczyna drukować właśnie dopiero po wyjeździe drugiego.

Także ideologja, przekonania społeczne, poglądy filozoficzne nie różnią się niczem od poglądów pozostałych literatów warszawskich. Wszyscy są demokratycznie usposobieni, wszyscy są zapalonymi „ludowcami", a krańcowością przekonań odróżniają się nie oni — tylko E. Dembowski i H. Kamieński; a szerokością zainteresowań filozoficznych odznaczają się przedewszystkiem i tylko współpracownicy Przeglądu Naukowego.

Pozostaje jeszcze jedno: żywot cygański. Pisali o nim głównie Al. Niewiarowski [1]) i H. Skimborowicz [2]). Obaj zaliczają do stałych bywalców pewnych kawiarń niemal wszystkich literatów i artystów ówczesnej Warszawy. Obok Tyszyńskiego — Zmorskiego, obok Muczkowskiego — St. Bogusławskiego.

Albo więc były to takie kawiarnie (np. Grassowa), gdzie do licznych pism krajowych i zagranicznych schodzili się czytelnicy, których pozatem nie wiele łączyło, albo też obaj autorzy nieco fantazjowali, a nieco pozapominali, gdyż oddzielało ich 20, a nawet 40 lat od opisywanych czasów. Przyjemnie było te zdarzenia (w których się zresztą samemu nie brało udziału) zabarwiać tonem Bohemy paryskiej, tak modnym od czasów powieści Murgera.

Wreszcie kropkę nad *i*, a krzyż nad zagadnieniem Cyganerji postawił K. Bartoszewicz [3]), pisząc, że tak liczni pamiętnikarze, a zwłaszcza pamiętnikarki, notując najbłahsze drobiazgi musieliby wspomnieć o Cyganerji. W rzeczywistości jednak nikt: ani Wilkońska, ani Morzkowska (w sylwetach z „Przeglądu Tygodniowego"), ani Gabryella, Bogusławski, Potocki, Bogucki, ani Juljan Bartoszewicz — nie wspominaja nawet o czemś podobnem.

Wszystko dowodzi, że w latach 1840—1848 nie istniała grupa literacka, którą się nazywa Cyganerją Warszawską, a w każdym razie, że nie istniała wówczas taka grupa, któraby

---

[1]) Półkozic: Cyganerja Warszawska. Kurjer Warsz. 1881, grudzień.

[2]) Sfinks (Skimborowicz): Gabryella i Entuzjastki. Bluszcz 1880. str. 13.

[3]) K. Bartoszewicz: Czasy Warszawskie Lenartowicza. Tyg. Illustr. 1922 r. nr. 10 str. 48.

jako całość odgrywała jakąkolwiek rolę w rozwoju naszej literatury i z tego względu zasługiwała na wyróżnienie.

A więc jedyny czynnik wyodrębniony z mglistej atmosfery ówczesnej — także rozwiewa się w mgłę.

Jak widzimy, nie można zestawiać Norwida z poszczególnemi grupami czy jednostkami charakterystycznemi, bo takich wówczas w Warszawie nie było.

Trzeba traktować ówczesne życie kulturalne jako całość, podkreślając tylko te elementy, które najprawdopodobniej mogły oddziałać na poetę.

V.

Pogląd Norwida na stosunek myśli do słowa, treści do formy jest jak wiadomo pesymistyczny. Wiąże się on z jednej strony z atmosferą literacką, z drugiej z ówczesnemi poglądami filozoficznemi.

Romantyzm, który miał dopuścić do głosu najgłębsze, indywidualne „irracjonalne" przeżycia — musiał się załamywać w formie wypracowanej przez wiek racjonalistów.

Najdobitniejszem świadectwem tragizmu wyrazu jest Improwizacja; ją też pierwszą należy wymienić w związku z pesymizmem Norwida. Równie bliska Norwidowi musiała być skarga jego przyjaciela Antoniego Czajkowskiego: „Myśl w wyrazach słabnie i karleje" [1]).

Ale poeta romantyczny nietylko przemawiał sercem, ale i do serc, a tutaj nie znajdował posłuchu.

Gdy wiek XVIII przemawiał do rozumu, to zło wszelkie, a więc i obojętność słuchaczów tłumaczył brakiem rozumu; tak powstawały satyry na ciemnotę umysłową.

W parę dziesiątków lat zrodzą się skargi właśnie na nadmiar rozumu, na „mędrców szkiełko i oko".

Z pośród licznych skarg na oświeconą obojętność (Zmorski [2]), Żmichowska [3]), Dziekoński [4])) należy wyróżnić wspomniany wiersz Czajkowskiego, który podaje na nią radę identyczną z poglądami Norwida. Pieśń —

> „przez łzy lub uśmiech, radość lub cierpienie
> Wpłynie do współczującej, do współtkliwej duszy
> I w niej tylko obudzi te głosy, te dźwięki,
> Które w głębinach serca uśpione drzymały".

Charakterystyczna jest ta zbieżność poglądów dwóch poetów-przyjaciół.

Oprócz literackiej atmosfery mogła oddziałać na poglądy Norwida również filozofja: idealistyczna teorja poznania.

---

[1]) A. Czajkowski: Niektóre poezje. Warszawa. 1841. str. 4.
[2]) R. Zmorski: Poezje. Warszawa. 1843. str. 8.
[3]) N. Żmichowska: Fantazja. Pisma wyd. z r. 1855. str. 165.
[4]) J. B. Dziekoński: Pająk. Nadwiślanin. 1841. str. 55.

Zagadnienia filozoficzne ówcześnie nie były omawiane tylko przez specjalistów; poruszane były przez wszystkich, choćby powierzchownie.

„Przepaścistość z filozofji na inne przeszła nauki... coraz wyraźniej postrzegamy jej piętno wszędzie, nie wyłączając poezji“ [1]). Nawet w salonach omawia się kwestje filozoficzne, posługuje się naukowemi terminami (np. w djalogu Wstępnego Obrazka do „Poganki“).

O jednej takiej dyskusji pisze Wojciech Potocki, informując, że spierano się o rzeczywistość, i uważa, że „jest jedna rzeczywistość na świecie, którą dusza poety przeczuwa... wszystkie inne tak zwane rzeczywistości są tylko urojeniem, zmyśleniem chwilowem, przemijającym szałem, znikomością ludzką“ [2]). (Być może refleks tej rozmowy mamy w późniejszym wierszu Norwida „Rzeczywistość“).

A takich dyskusyj, sporów o nierealność otaczającej rzeczywistości musiało być wiele. Przegląd Warszawski pisze: „Według pospolitego mniemania, ugruntowanego na zdaniu Kanta, myśl ludzka nie zdolną jest do pojęcia prawdy (absolutnej)... której ani dostrzec zmysłami, ani sobie wystawić wyobraźnią podobna“ [3]).

Prof. Z. Łempicki pisze: „Interpretacja Kanta — to jeden z najciekawszych problemów przy badaniu kształtowania się romantyki“ podkreślając zwłaszcza „odkrycie sfery transcendentalnej“ [4]).

U nas w latach 1830—1850 znajomość Kanta była słaba, jeśli ją mierzyć ilością prac o Kancie [5]); była jednak dość znaczna, jeśli ją mierzyć rozrostem filozofji idealistycznej, wywodzącej się od niego [6]). Znajomość ta nie była ścisła, była zato popularna, a epistemologiczne teorje Kanta napewno były najsławniejsze.

Norwid pisze, że człowiek —

„Patrzy, szuka czy jest gdzie w niebiosach szczelina
Przez którą można spojrzeć, lecz oko zepchnięte
Pada i w łzach rozpaczy zanurza się, tonie...
...A niebo tak jak dawniej — milczące, zamknięte“. („Dumanie I.“)

---

[1]) Ludwik Fr.: Wpływ filozofji spółczesnej na literaturę. Przegl. Nauk. 1842. str. 88.

[2]) W. Potocki: Kilka słów o poezji w stanie obecnym. Echo. 1841. nr. 7. str. 6.

[3]) Kilka uwag o sztuce w stosunku do filozofji. Przegl. Warsz. 1842. str. 315.

[4]) Z. Łempicki: Renesans, Oświecenie i Romantyzm. Warsz. 1923. str. 165 i 167.

[5]) P. Chmielowski: Kant w Polsce. Przegl. Filoz. 1904. str. 381.

[6]) A. Zieleńczyk: Geneza i charakterystyka kantyzmu polskiego. Przegl. Fil. 1924. str. 165.

Jeszcze wyraźniej w innym wierszu:

„My nic nie wiemy, my przez całe życie
Chcemy coś wiedzieć, ale nic nie wiemy;
Rośniem za prawdę — cóż gdy i powicie
Rośnie — a nigdy go nie prześcigniemy.
Świat — to powicie, my zaś — wieczne dzieci
Bawim się cieniem i przed cieniem drżemy". („Chwila Myśli").

Świat, powicie z cieniów, rosnące z nami — to świat fenomenów, z którego wyjść nie możemy.

A dalej — wystarczy porównać ostatnie zdanie Norwida („bawim się cieniem i przed cieniem drżemy") ze znanym obrazem jaskini Platońskiej, aby stanąć wobec ewentualności związku z innym idealizmem teorjo-poznawczym. Przytem warto zaznaczyć, że Europa przeżywała wówczas renesans Platona: w latach 1825 — 1840 wychodzą tłumaczenia djalogów przez Cousina.

Wreszcie stajemy przed trzecią możliwością: związkiem Norwida z największym platonikiem wśród naszych poetów — z Kochanowskim.

Wiemy, że Norwid „upodobał sobie Jana Kochanowskiego, którego poezje napamięć prawie umiał"[1]); świadczą o tem liczne reminiscencje rytmiczne, a nawet frazeologiczne, fragment o Czarnolesie w „Wierszu Przecudownym", a nadto dwa motta na czele dwu wierszy warszawskich.

Jedno motto (z trenu XIV) umieścił Norwid ponad cytowanym wierszem o niebie milczącem i zabawianiu się cieniem.

W trenie XI czytamy:

„A my rozumy swoje przedsię udać chcemy
Hardzi między prostaki, że nic nie umiemy,
Wspinamy się do nieba — Boże tajemnice
Upatrując, ale wzrok śmiertelnej źrenice
Tępy na to; sny lekkie, sny płoche nas bawią,
Które nam się podobno nigdy nie wyjawią".

Nie jest to już pokrewieństwo, ale wyraźny wpływ Kochanowskiego na Norwida.

Czy sfera transcendentalna Kanta, czy świat idei Platona, czy bezradne skargi Kochanowskiego, czy też wszystkie te czynniki razem kształtowały pesymizm poznawczy Norwida — to stoi poza nawiasem zbadania. Wystarczy stwierdzić, że te trzy czynniki działały w ówczesnej atmosferze kulturalnej i że pogląd Norwida jest im bardzo bliski.

Dalej można stwierdzić, że przekonanie o niepoznawalności istoty, rzeczy samych w sobie — prowadziło do uznania za niepoznawalną również rzeczywistości istotnej człowieka

---

[1]) Al. Półkozic (Niewiarowski): Cyprjan Norwid. Kłosy. 1886. nr. 43. str. 314.

samego w sobie, jego istoty, a tem samem do niemożności wyrażenia istotnej, wewnętrznej treści.

Ta jedyna rzeczywistość, którą poeta „przeczuwa w swej duszy", jej myśli, pragnienia, tęsknoty uzewnętrznić się mogą tylko w słowach; słowa-fenomeny stoją między istotą wyrażanych przeżyć a czytelnikiem: głos — myślom kłamie; słowa — to blaszki fałszywe, nie oddające wewnętrznej rzeczywistości. Te pesymistyczne wnioski chciał Norwid, jak wiemy, złagodzić przez wprowadzenie dobrej woli słuchacza i tak uniknąć hasła: „sobie śpiewam, a Muzom". Przeciwstawiały się temu hasłu poglądy poety na cele poezji, do których należy przejść z kolei.

Poezja miała krzepić serca, pocieszać, dodawać otuchy; jak wiemy nie podawał Norwid celu, ku czemu dodawać otuchy, o co walczyć...

Był tu poeta bliski swemu warszawskiemu otoczeniu. Plątanina haseł, apostrof, a nawet wyrazów poszczególnych, oderwanych, nie wyrażających żadnej idei, żadnego kierunku — oto obraz programowych utworów z tego czasu. Zapał, pragnienie lotu nad poziomy — oto jedyna cecha wspólna wszystkim.

Młodzieńcze wiersze Norwida, pokrewne są otoczeniu dzięki brakowi silniejszego kośćca ideowego, różnią się jednak pewnym „realizmem".

Każdy ówczesny poeta ma „czoło w piorunach" [1]), poddane mu są „ognie i wody, mory wojny, niezgody" [2]). Każdy dziwnie łatwo potrafi „światu wielkiemu dumnie panować i gwiazdy nocy, poranku zorze, Ciche strumienie, wzburzone morze — według swej woli kierować" [3]). „Przebić chmury, spojrzeć w niebo" [4]), „Jak to miło, jak to błogo, głazy, ludy strząsać nogą..." [5]).

Tej nadprzyrodzonej wszechmocy Norwid nie czuł; hasła, które rzucał, są zawsze ludzkie, arcyludzkie: pocieszyć strapionego brata, chcieć by cierpiący rozśmieli się znowu, krzepić serca, walczyć z zawieją losów, dażyć do prawdy.

„Realistyczna" nuta jest godna szczególnego podkreślenia w owej epoce karykaturalnych peanów na cześć nieliczących się z niczem, magicznych sił poetów.

Ten „realizm" jednak (względny zresztą) nie miał ściśle wytyczonych dróg, nie był oparty na głębszej ideologji religijnej, narodowej czy socjalnej.

Wprawdzie A. Krechowiecki chce widzieć w religijności najistotniejszy pierwiastek, jakim młodość obdarzyła poetę —

---

[1]) Wolski Wł.: Zapał. Przegl. Nauk. 1843. t. III. str. 169.

[2]) Zmorski R.: Anioł Niszczyciel. Przegl. Nauk. 1843. t. III. str. 129 oraz Jaskułka. 1843.

[3]) Żmichowska N.: Szczęście poety. Pierwiosnek. Warszawa. 1841.

[4]) G. Zieliński: Sztuki piękne. Nadwiślanin. 1841. str. 162.

[5]) E. Żeligowski: Tęsknota. Przegląd Warsz. 1840. str. 66.

ale nie wydaje się to słuszne. Parę napomknień raczej gorzkich niż pełnych wiary i ufności („Chwila Myśli", „Pożegnanie") nie przemawia za żarliwością i ciepłem uczuć religijnych poety, a nieokreślony stosunek do Boga („Burza") nie świadczy o przemyślanem stanowisku religijnym.

Podobnie z ideologją narodową. Poeta pieśń swą wysyła pod znakiem Bogarodzicy („Do ***"), oburza się na tych, co depcą ojców kości, znikczemniali i obojętni („Pożegnanie") — więcej jednak nie pisze. Być może, że „Wiersz Przecudowny" był wymowniejszy pod tym względem; zresztą na milczenie mogły oddziałać warunki cenzuralne.

Nieco wyraźniej przedstawia się stanowisko Norwida w sprawach społecznych. W powszechnej acz dość umiarkowanie demokratycznej tendencji ówczesnej literatury krajowej poeta odgrywa dość wybitną rolę.

Bodaj że nikt w latach 1840—1842 nie potępiał tak ostro miasta („Wspomnienie wioski"), salonów („Pismo"), wiejskiego obywatelstwa („Łaskawy opiekun"); nikt goręcej nie ujął się za krzywdzeniem sierot („Łaskawy opiekun"), za nieprawemi dziećmi („Sieroty"); nikt z większą rozpaczą nie targał się wobec wszechmocy pieniądza, wobec głodu dzieci („Chwila Myśli"), pięści zaciśniętych i gniewnych („Dumanie II").

Wiersze te i inne, jak „Pismo" i „Pióro", wpłynęły na Zmorskiego („Do młodego poety"), co słusznie podkreśliła p. Szmydtowa [1]).

Wszystko to jednak nie przemawia za radykalizmem przekonań Norwida, spotykamy bowiem i inne jego wypowiedzenia. Jakby uprzedzając psalmy Krasińskiego, woła:

> „Nie z płonącą chorągwią, nie z wściekłym obrazem
> Lecz z czynem, z wielkim czynem, jak z oszczepem w dłoni
> Lub z palmą iść..." („Dumanie II")

Przeciw egzaltacji „Marzenia" coraz bardziej wysuwa się wyrozumiałość. („Dumanie II") — „Trudno ludziom, tym chwilowym bańkom, odebrać wszystkie blaski".

> „Mnóstwo szyderstw i wściekłych utyskiwań mnóstwo
> Odepchnął znakiem krzyża, jak pogańskie bóstwo
> I tylko siłę cnoty, tylko czystość cnoty
> Piastuje świątobliwie niby promyk złoty".

Tak ostre potępienie zarówno bolesnej niesprawiedliwości istniejących stosunków, jak i gwałtownych, wywrotowych haseł, a jednocześnie niewskazanie żadnych własnych dróg wyjścia — dowodzi jednego: poeta nie posiadał jeszcze swego stanowiska w sprawach społecznych, ale dopiero uczuciowo się do nich ustosunkowywał; stąd poszczególne wypowiedzi należy tłu-

---

[1]) Z. Szmydtowa: Norwid wobec tradycji literackiej. Warszawa. 1925 r.

maczyć raczej humanitarnością uczuć wrażliwych na krzywdę, niż świadomym celów i dróg demokratyzmem poglądów społecznych.

Kiedy się chce określić stosunek poglądów Norwida na lud i jego twórczość z poglądami otoczenia, wystarczy wspomnieć, że poglądy poety były apoteozowaniem ludu.

To wystarcza, by móc stwierdzić zgóry, że stosunek ów musiał być bardzo bliski. Znalezienie pokrewnych, apoteozujących utworów w literaturze drugiego ćwierćwiecza XIX w. — byłoby już tylko mechaniczną robotą.

Zdaje się że w tym wypadku inną należałoby obrać drogę. Gdy twórczość badanego poety idzie wyraźnie w duchu panującej atmosfery, — ważniejsze są dla poznania jego indywidualności raczej różnice, niż podobieństwa.

W wypadku prądu tak wszechogarniającego, jak ludowość w ubiegłem stuleciu — na pierwszem miejscu trzeba postawić pytanie, dlaczego dany autor w kilku punktach nie poszedł z biegiem fali, a na dalszym planie — dlaczego w innych punktach poszedł.

Żeby na te pytania odpowiedzieć, trzeba uprzytomnić sobie, choćby najbardziej schematycznie, poszczególne rozgałęzienia tego prądu i charakterystyczne przykłady najważniejszych typów.

Przedewszystkiem należy rozróżnić dwie zasadnicze grupy wpływów: życia ludu i jego poezji.

Poezja ludowa działała przeważnie nie bezpośrednio — z ust ludu, ale pośrednio — przez liczne zbiory pieśni ludowych, często bardzo przekształcanych, a nawet fałszowanych.

Jeśli pominąć parafrazy (np. dumki L. Siemieńskiego) tem bardziej, że znajdowały one zastosowanie głównie w stosunku do poezji ludów niepolskich, zamieszkujących terytorja Rzeczypospolitej, — to pozostanie kilka rodzajów wpływu pieśni ludowej.

Przedewszystkiem oddziaływanie formalne; należy tu wpływ konstrukcji śpiewki ludowej, dumki (Zaleski), oraz wpływy rytmiki ludowej (dumki Zaleskiego, niektóre krakowiaki Wasilewskiego, piosnka „Nad Bugiem“ Zmorskiego), a wreszcie poszczególne przyśpiewki, refreny, zwroty (liczne w lirykach Lenartowicza).

W zakresie treści — na miejscu naczelnem należy postawić podania i klechdy, zresztą najczęściej wytwarzane tylko pod pseudonimem ludu („Maina i Kościej“ Gabryelli).

Drugim podstawowym czynnikiem, wymienionym wyżej — jest wpływ bezpośredni życia ludu.

Tu znów można wyróżnić dwa główne działy.

Jeden z nich łączy się poniekąd z omawianym już światem pieśni; jest nim życie świąteczne, uroczyste ludu — jego zwyczaje, ceremonje, obrzędy na weselach, chrzcinach, dożynkach („Noc Św. Jana“ Zmorskiego).

Drugi dział — tworzy życie codzienne (praca na roli, w obejściu) w różnych okresach czasu i w różnych miejscach kraju. (fragmenty z „Pieśni o Ziemi Naszej“, „Wiesław“).

Miejsce pośrednie między wpływem życia ludu i jego poezji — zajmuje wpływ mowy ludowej: poszczególnych wyrażeń i szyku zdań.

Wreszcie na odrębnem stanowisku należy umieścić wpływ przyrody, wiążący się z omawianemi poprzednio czynnikami. W łączności z poezją ludową będą się znajdowały raczej krwawe księżyce, puszczyki, wilkołaki, ziela czarowne, w łączności z życiem rzeczywistem — przyroda otaczająca, rzeczywista.

Oczywiście wyszczególnione typy wpływu ludu na poezje bardzo rzadko występowały w swej czystej formie; przeważnie łączyły się z sobą w grupy po kilka pierwiastków razem.

Ani o bliższe omówienie tych typów, ani o ich wyczerpanie nie chodziło w powyższej ogólnikowej klasyfikacji, ale jedynie o doraźną konstrukcję pomocniczą, a dla tych celów jest ona, zdaje się, wystarczająca.

Z łatwością bowiem można obecnie spostrzec, że z pośród licznych możliwych gatunków wpływów, jedynie życie ludu codzienne, rzeczywiste i obraz przyrody zwykłej, rzeczywistej znalazły swe odbicie w twórczości Norwida.

A trzeba pamiętać, że działo się to w pierwszej połowie XIX w., gdzie na pierwszym planie stał pierwiastek baśni i legend, znacznie dalej już pierwiastek obyczajowy, jeszcze dalej ubieranie uczuć miłosnych w strofki ludowe, albo dawanie za tło do swych powieści nocy pełnych puszczyków, rzek pełnych rusałek („Lesław“ Zmorskiego).

Na ostatnim dopiero planie znajdowały się wówczas opisy przyrody i życia wiejskiego, rzeczywistego, zwłaszcza w poezji.

Dlatego tem bardziej zasługuje na podkreślenie znów i w tym względzie pewien „realizm“ Norwida.

W najdłuższym obrazku ludowym („Do Wieśniaczki“) poeta, choć używa bardzo delikatnych barw i subtelnego rysunku, zbliżonego do dawniejszych sielanek pasterskich, albo do późniejszej „Wiochny“ Lenartowicza, niemniej jednak opisuje rzeczywiste życie: zmywanie naczyń, sprzątanie codzienne; porównywa dziewczynę wiejską tylko do przedmiotów z najbliższego jej otoczenia: do brzozy, strumienia, jagody, baranka na chorągwi kościelnej, kończąc niezwykle pogodnym i uśmiechniętym obrazkiem nadchodzącej wiosny życia.

Również w drobniejszych fragmentach, czy to poeta wspomni o chłopie, który

> „ku ziemi schylony nad ojczystą grzędą,
> Siejąc zboże, poduma o swojej rodzinie“ („Dumanie I“)

czy o

> „szczerych modłach w wiejskim kościele („Wspom. Wioski“)

czy wreszcie o siermiężnym śpiewaku, który

„szorstkiemi słowy nuci za karczemnym stołem“ („Pismo“)

nigdzie nie spotykamy obrazków fantastycznych, urojonych, baśniowych — ale wszędzie są one brane z codziennego życia wiejskiego.

Również w dziedzinie obrazów przyrody nie spotykamy fantastycznych krajobrazów, ale, jak pisaliśmy już w rozdz. III-im, przyrodę otaczającą bezpośrednio wieś, przyrodę pogodną, cichą i bezbarwną — a więc znowu widzimy skłonność do motywów, branych z rzeczywistości.

VI.

Określiliśmy stosunek Norwida do salonów literackich, do spraw narodowych, religijnych i filozoficznych, do prądów demokratycznych i ludowych; pozostaje stosunek do romantyzmu.

Można śmiało powiedzieć, że od upadku powstania do roku 1840 nie mieliśmy w kraju twórczości literackiej, a oddziaływanie poezji emigracyjnej trzeba uznać za znikome. Nawet Mickiewicz o wiele, wiele silniej wpływa przez ballady, „Grażynę“ i „Wallenroda“, niż przez III cz. „Dziadów“ i „Pana Tadeusza“.

Charakteryzując najogólniej tę literaturę, należałoby może na czoło wysunąć nurtujące ją pragnienie dotarcia do wewnętrznych „prawd żywych“ („Nie znasz prawd żywych — nie obaczysz cudu“), do „natura naturans“ człowieka, epoki, narodu, świata (Mochnacki).

Na płaszczyźnie zainteresowania się człowiekiem, prowadziło to do akcentowania uczuć silnych, żywiołowych, najbardziej wewnętrznych, kształtujących i rozwijających osobowość bohaterów; a więc do uczuć miłości („Dziady“), zazdrości („Zamek Kaniowski“), mściwości („Wallenrod)“. Również silne uczucia narodowe i religijne zaczęły zdobywać wyraz w literaturze („Wallenrod)“. Począwszy od najwznioślejszych haseł „Ody do Młodości“, aż po Kozaka, który „palnął w sam łeb wojewody“ — wszędzie poezja staje po stronie życia, sił i prawd wewnętrznych, gorących, a przeciw zeskorupiałym ludziom, zwyczajom, autorytetom choćby najbardziej uświęconym, ale wewnętrznie martwym.

Wiązało się z tem apoteozowanie jednostek o silnie rozwiniętem życiu uczuciowem, w szczególności kobiet („Marja“, liczne erotyki). Dalej prowadził ten prąd do chętnego opisywania wszelkich silnych, choćby chorobliwych, objawów uczuć, do „upiorowych miłości“ („Romantyczność“, „Ucieczka“) fantastycznych przeżyć („Rusałki“) magicznej wszechmocy (liczne liryki).

Na płaszczyźnie zainteresowań historycznych musiał romantyzm doprowadzić do szczególnego umiłowania okresów walk

bohaterskich a rycerskich, a zarazem apoteozy miłości („Grażyna“, „Marja“). Przytem znów akcentowano (w odróżnieniu od klasyków) nie akcesorja zewnętrzne, ale wewnętrzne „prawdy żywe“, charakter, ducha epoki (krytyka „Wallenroda“ przez Mochnackiego).

Tensam realizm w docieraniu i ujmowaniu prawd żywych zwalczał martwe przepisy dramatu („Dziady)“, przełamywał utarte formy liryki (ballady, dumki).

Nadto zwracano się do ludu i dla szczerości, żywiołowości jego przeżyć i dla dotarcia do wewnętrznych, utajonych w nim plemiennych cech (Brodziński).

Takie są, biorąc oczywiście bardzo ogólnikowo, najważniejsze rysy naszego romantyzmu przedpowstaniowego. Odrazu można zauważyć, że większości tych rysów niema w młodzieńczych poezjach Norwida.

Brak w nich egzaltacyj uczuciowych, zwłaszcza erotycznych, opisów miłości czy nienawiści; brak opisów kobiety, (jak różni się „Wieśniaczka“ od typów romantycznych). Niema fantastycznych widziadeł, baśniowego kolorytu przyrody, ech ludowej wiary; brak również historyzmu (mógł być w „Wierszu Przecudownym“).

Co więcej, poeta nietylko nie współdźwięczy ze wspomnianemi tonami romantyzmu, ale się im wyraźnie czasem przeciwstawia. Wystarczy przypomnieć potępienia jakie rzucał na bezpłodne igraszki fantazji („Marzenie“) na miłość romantyczną i mglistą, „umarłego cień rycerstwa“ („Pożegnanie“). Wystarczy przypomnieć liczne apostrofy do pracy, do konieczności zakuwania swych pragnień w czyn.

Wszystko to dowodzi, że młody Norwid nie był romantykiem, jeśli terminem tym będzie się oznaczać poetę, którego wiersze zawierają większość takich elementów, jakie się powszechnie przypisuje naszej twórczości z lat 1821—1831.

Nie dowodzi to jednak, aby Norwid nie mógł być uważany za romantyka w szerszem znaczeniu tego słowa.

Uczuciowe nastawienie do wszelkich zagadnień życia, silne poczucie kontrastu wewnętrznych żywych prawd i zewnętrznych form, związane z tem zwalczanie bezduszności sfer oświeconych a zato zwrot do ludu, pragnienie bezpośredniości w odczuwaniu i wyrazie — wszystko to łączy poetę z wielu zasadniczemi cechami romantyzmu.

Także wprowadzenie rusałki („Marzenie“) ożywienie sprzętów („Wieczór w Pustkach“) choć ma charakter spokojniejszy, raczej alegoryczny, rozumowy, niż uczuciowy i fantastyczny, nie oddala się zbytnio od rekwizytów romantycznych.

Chcąc bliżej scharakteryzować romantyzm młodego Norwida, należy zwrócić uwagę na jedno ważne zagadnienie.

Już poprzednio zauważyliśmy powszechne wśród poetów z lat 1840—1843 pragnienie czynu, walki, lotu nad poziomy,

choćby bez wytknięcia sobie celu. Ta ogólna aktywność jeszcze ciekawiej przedstawia się wśród teoretyków.

Na emigracji najpełniej ujął ten problem Cieszkowski w „Prolegomenach“ (1838) kiedy uznał czyn za najwyższą kategorję ducha ludzkiego (Selbstseyn, Selbstdenken, Selbstthun). Również Trentowski w „Chowannie“ położył nacisk na praktykę, na realizację przez czyn.

Nie głębiej, ale znacznie obszerniej zajęto się tym problemem w kraju.

W roku 1843 ukazuje się w Przeglądzie Naukowym szereg artykułów E. Dembowskiego z pod-tytułami: „Filozofja samorodna polska czyli stanowisko twórczości w filozofji“ albo „Filozofja stanowiska czynu“ albo „Twórczość jako żywioł samorodnej polskiej filozofji“, których zasadniczą myślą jest, że „twórczość jest strojnością uczucia i myśli, twórczość jest jednoznaczna z bytem i jest to pierwsza z prawd zasadniczych filozofji przyszłości“. „Myśl tworząca jest wyższa od myśli myślącej“.

Wkrótce dołącza się do Dembowskiego Henryk Kamieński, który nie znał jego pomysłu, a przecież, jak pisze Przegląd Naukowy, „choć innemi tory, doszli obydwaj do wyrobienia w sobie uznania stanowiska twórczości w filozofji“.

Pisze on: „myślę, więc jestem“ nie jest abstrakcją praktycznego życia, a zatem nie może być podstawą pojęcia o życiu i czynie. Taką zaś być sądzimy zasadę: „tworzę więc jestem“.

A Libelt w artykule: „Myśl, słowo i czyn: rzecz filozoficzna o urzeczywiszczaniu się ducha“, pisze: „Myśli i słów dlatego tylko taka jest potęga, że są wstępami do czynu, możebnością czynu. Czynami rozwijają się dzieje. Wszystko dopiero przez czyn staje się prawdą i bez czynu myśl każda i wiedza każda jest czczością“.

Wszyscy przeciwstawiają się filozofji, uznającej myśl abstrakcyjną za swą podstawę, — a przyjmują za podstawę czyn twórczość.

„To dowodzi (pisze Majorkiewicz), żeśmy nie stworzeni do zagrzebania się w filozofji, jak Niemcy, do przeczytania i przepisania życia. Naszym celem — życie“.

A młody Michał Morzkowski, (kolega Norwida ze szkoły na Lesznie) w artykule: „Jaki kierunek możnaby u nas nadać filozofji i jaki systemat rozwinąć względnie do ducha narodu i położenia naszego w społeczeństwie“ pisze: „Ich (Słowian) usposobienie moralne nie jest skierowane do rozmyślania, ale do działalności i ruchu; potrzeba więc systematu stosownego do ich usposobienia“.

Przewijające się ledwie w pierwszym okresie romantyzmu hasła czynu i walki („Oda do Młodości“, „Farys“) — tu dopiero w latach polistopadowych rozkwitają pełnem życiem.

Przecież Cieszkowski („Ojcze Nasz“) w r. 1848, gdy istniały już wszystkie niemal arcydzieła naszej poezji, na czoło wysuwa „Odę do Młodości“, dając tem najznamienniejszy wyraz „ducha swego czasu“.

Do poglądów filozofji ówczesnej dorzucić trzeba nastrój poezji, która albo dosłownie przeszła od słów do czynu, albo przejście to głosiła.

Znane hasła Krasińskiego „czas uderzyć w czynów stal“ i Wasilewskiego: „stwarzać, stwarzać, stwarzać!!!“ („Upominek Poetom“) — są najlepszym dowodem ówczesnego apoteozowania czynu, twórczości.

A gdy do głosu wybitnych poetów dorzucimy stwierdzone uprzednio powszechne wśród literatów warszawskich hasła, wzywające do działania, do czynu — widzimy, że można ten ruch uznać za rzeczywiście charakterystyczny dla ówczesnych czasów, dla piśmiennictwa lat 1838—48.

Czy przyczyną jego był krytycyzm narodowy zrodzony po upadku powstania, czy krytycyzm ideowy w stosunku do abstrakcyjnej dialektyki idealistycznej filozofji niemieckiej, czy krytycyzm literacki względem przefantazjowania poezji, — czy wszystko razem — kwestja ta jest narazie dalsza.

Faktem jest, że ruch powyższy istniał i że różnił się poważnie od pierwszej fazy naszego romantyzmu.

Wszelkie różnice jako to: uciszenie się wzlotów fantazji, zmniejszenie się egotyzmu, wzmożenie czynników społecznych, hasła realizacji, czynu — można, zdaje się, sprowadzić do zasadniczego przesunięcia w stosunku do „prawd żywych“.

Wprowadzono jakby poprawkę; z pośród sił wewnętrznych uznano za istotnie „żywe“ tylko te, które mają moc oddziaływania nazewnątrz; stąd w dziedzinie filozofji walka z teorjami abstrakcyjnemi, nie prowadzącemi do działalności praktycznej, a w twórczości literackiej odwrót od świata igraszek i fantazji.

Czy okres ten nazwiemy drugą fazą romantyzmu, docierającego dalej do prawd „żywych“, czy przedświtem pozytywizmu, który będzie stawiał normy realnych wartości — tego nie będziemy rozstrzygali na tem miejscu.

Natomiast można uznać, że kierunek ów, wypływający z położenia akcentu na działanie szerokim nurtem przepływał ówczesną naszą literaturę, — a dalej, że można uznać Norwida za przedstawiciela tego ruchu.

W twórczości warszawskiej przeciwstawia się poeta bezcelowym igraszkom fantazji, rzuca hasło zakuwania się w czyn, a uczucia społeczne (współczucie dla pokrzywdzonych) zwalczają egotyzm (śpiewanie samemu sobie).

Widzimy, że jeśli z pewnych ogólnych względów można uważać Norwida za romantyka (zagadnienie żywej treści, chęć poczucia się w swem jestestwie, apoteoza ludu), — to z ostatnio wskazanych motywów można ściślej go zaliczyć do drugiej fazy

naszego romantyzmu. Nie można natomiast nazwać go romantykiem w znaczeniu przedpowstaniowem.

Fakt ten odróżnia Norwida od wielu współczesnych mu literatów (np. Filleborna, Zmorskiego, Okraszewskiego), którzy nie zbliżyli się do nowych prądów filozoficznych i ideowych, ale kontynuowali romantyzm literacki pierwszego okresu, pozostając jego epigonami, — bladem, często karykaturalnem echem. Pisywali egzaltowane wiersze erotyczne, tajemnicze ballady, naśladowali piosenki ludowe, tłumaczyli liryki Schillera, nie wnosząc nic nowego ani do treści ani do formy.

Zamykając rozważania o wpływach i pokrewieństwach, chciałbym jeszcze raz podkreślić, że starałem się zwracać jednakową uwagę zarówno na podobieństwa jak i na różnice między Norwidem, a jego otoczeniem.

O różnicach mówiliśmy szerzej nieraz. Pozostaje do określenia typ podobieństw, pytanie, w jaki sposób przeważnie wpływają cudze poglądy na naszego poetę.

Bezpośrednich wpływów poglądów na poglądy właściwie nie można było skonstatować; zdaje się, że równie trudno byłoby ustalić bezpośrednie wpływy tematowe, frazeologiczne, stylistyczne, rytmiczne i t. d.

Niewolniczych naśladownictw prawie niema.

Zestawiając Norwida z poetami, którzy na niego wpływ wywarli, dojść można do wniosku, że jedynie kompleksy wyobrażeń wzrokowych związane z pewnemi fragmentami utworów tych poetów odzywają się w wierszach Norwida, zawsze natomiast pojawiają się one w innym kształcie rytmicznym, w inaczej sformułowanych zdaniach, w stosunku do innych tematów: zawsze są zharmonizowane z kontekstem (porównaj przypisek B.).

Wszystko to dowodzi dużej samodzielności poetyckiej dwudziestoletniego Norwida.

Uwagi powyższe są zastrzeżeniem, iżby nie można było sądzić, że za wielkie znaczenie przypisywaliśmy wpływom i pokrewieństwom, o których była mowa dotychczas.

Do zastrzeżenia powyższego należy dodać jeszcze drugie. Określenie przyczyn, które wywołały pewne jednostkowe zjawiska, leży poza możnością zbadania; musi się ono ograniczyć jedynie do wskazania czynników, działających w pewnym czasie, a najbliższych danemu zjawisku.

A sprawa czy wszystkie te czyniki razem, czy tylko jeden jest związany z badanem zjawiskiem, nie może być zadaniem analizy.

Dlatego badania można uważać za skończone, — pozostaje jedynie zsumowanie poszczególnych wyników.

I. Pesymistyczny naogół pogląd Norwida na stosunek myśli do słowa wypływał najpewniej z odczuwanej boleśnie trudności wypowiadania własnych treści. Trudność ta powiększała się przez estetyczne skłonności do nieuchwytnych nastrojów, bladych, nikłych obrazów, wymykających się ujęciu. Powiększała się przez wymagania etycznych czynników, które pragnęły krzepić serca, porywać otoczenie, wpływać na życie ogólne.

Powiększała się przez pragnienie bezpośredniości zarówno w odczuwaniu, jak w wyrazie.

A zewnętrznie związany był ów pogląd z idealistyczną teorją poznania, z niemożnością dotarcia i ujawnienia istoty rzeczy (Kant), a wreszcie z ogólnie romantyczną dążnością do ujęcia sił wewnętrznych i rozwiązania zagadnienia żywej treści.

Na próbę uchylenia pesymizmu przez wprowadzenie uczucia słuchacza, ożywiającego słowo — mogły oddziałać etyczne pobudki, które koniecznie żądały wpływania na otoczenie oraz romantyczna wiara we wszechmoc uczucia.

II. Pogląd na zadanie poezji: krzepienie serc, dodawanie ducha — jest przedewszystkiem zależny od etycznych wymagań, które przeciwstawiały się igraszkom fantazji w życiu, a żądały działania w imię najgłębszego poczucia człowieka, w imię przeczuć metafizycznych, że „musi być coś do spełnienia w świecie".

Wymagania te łączyły się z wysokim humanitaryzmem, z wielką wrażliwością instynktu społecznego poety na krzywdę ludzką.

Jednocześnie owa chęć działania łączyła się z powszechną wówczas w literaturze krajowej dążnością aktywną, pragnieniem czynu. Wreszcie występował tu związek z t. zw. filozofją czynu, ideologją twórczości, która uznawała jedynie czyn za prawdziwy przejaw ducha.

Ów prąd ideowy wzmagał pragnienie zakuwania się w czyn, żeby nie zmarnować istoty swego ducha, zwłaszcza, że mogły tu oddziaływać przeczucia o niepospolitej roli własnej, nie będące może dalekiemi od przywiązania do wysokich tradycyj rodzinnych. A w łączności z żywemi uczuciami społecznemi rozszerzał się ów aktywizm ne cele ogólne — „podnoszenie ducha bliźnich".

Brak głębiej przemyślanej ideologji społecznej, narodowej czy religijnej, brak uświadomienia sobie ostatnich lub choćby dalszych celów powodował nieokreśloność poglądów, a wraz z niezwykle silnem pragnieniem uświadomienia sobie celu życia i twórczości, był przyczyną dramatycznego napięcia związanego z tym problemem.

III. Apoteoza ludu i jego pieśni miała swe źródło w skłonnościach estetycznych do rzeczy cichych, pogodnych; umiłowanie wsi i przyrody, występujące na tle wspomnień o dzie-

cińctwie anielskiem, pociągało za sobą umiłowanie ludu i spraw z nim związanych.

Wzmagało je stanowisko etyczne, które, potępiając miasto — przedsień zatraty, siedzibę grzechów wszelkich, — przez kontrast kierowało uwagę ku ludowi; również bunt przeciw obłudnym, krępującym ceremonjom salonów (może spokrewwniony z ruchem „Entuzjastek“) — wpłynąć mógł na pochwałę szczerej, prostej wsi i ludu.

A ponad wszystkiem zaciążyć musiał powszechny u romantyków prąd ludowy, który, choć nie skierował poety w stronę fantastyki ludowej, zwrócił zainteresowania i sympatje ku motywom ludowym.

Podświadomie może, ale bardzo silnie oddziaływała chęć bezpośredniości, bezpośredniego odczucia natury, tak charakterystyczna dla romantycznego docierania do „sił istotnych“.

IV. Obydwa ostatnie czynniki oddziałały na pogląd Norwida na oryginalność, uzależnioną od bezpośredniego obcowania z pięknościami przyrody; również przejawiający się w tym poglądzie akcent na znaczenie silnej indywidualności, która winna stosować w wypowiadaniu swój sposób wyrażenia — styl, — dowodzi wewnętrznej łączności Norwida z indywidualizmem romantyków.

Wreszcie nasuwa się jeszcze jeden problem, zamykający powyższe rozważania: w jakim kierunku wykazane czynniki mogły nakreślać drogę rozwojowi późniejszych poglądów Norwida na sztukę?

Oczywiście na pytanie to można próbować odpowiedzieć tylko bardzo ogólnie.

Problem stosunku m y ś l i — d o s ł o w a nie został rozwiązany przez młodzieńczą twórczość; wprowadzenie dobrej woli słuchacza mogło przedział między treścią i formą nieco złagodzić, ale pozostawały dwa poglądy na słowo: słowo wewnętrzne i zewnętrzne, pozostawała bolesna trudność wypowiedzenia się, podtrzymywana przez wszystkie wymienione wyżej motywy.

Widać, że problem ten będzie musiał nieraz jeszcze wypłynąć w późniejszej twórczości.

W jeszcze większym stopniu widoczna jest konieczność odpowiedzi na pytanie o c e l u p o e z j i.

Chęć użyteczności, chęć uświadomienia sobie drogi życia, czyniły zagadnienie zadań poezji najbardziej palącą kwestją, czego miarą może być tylokrotny powrót tego problemu i rozpacz towarzysząca poczuciu bezcelowości życia.

A p r o b l e m y s p o ł e c z n e, które najczęściej towarzyszyły temu pytaniu, pozwalają przypuszczać, że na tę dziedzinę (społecznych poglądów) najprędzej zwróci poeta swą uwagę i tu będzie szukał odpowiedzi.

Kwestja ludowa nie ma w młodzieńczej twórczości takiego

osobistego, dramatycznego napięcia, któreby pozwalało wnioskować o oddziaływaniu na późniejsze poglądy Norwida.

Jednak pewne sprzeczności, zarysowujące się wewnątrz tego poglądu, mogły później domagać się usunięcia. Stawiając poezję ludową jako ideał poezji, Norwid będzie musiał zauważyć, że nie spełnia ona postulatu: walki w imię wiary, nadziei i miłości, niesienia kagańca prawdy, pocieszania skrzywdzonych.

Te społeczno-ideowe względy nie powinnyby pozwolić na uważanie ludowych pieśni za pełny, najwyższy ideał twórczości.

Zato wysunięcie bezpośredniości w obcowaniu z przyrodą, jako warunku prawdziwej oryginalnej twórczości, pozwala przypuszczać, że z tej strony przyjdzie poważny sukurs dla apoteozowania ludu.

Wogóle pragnienie bezpośredniości przejawia się tak często w wierszach warszawskich, że będzie musiało się domagać uświadomienia go sobie, ujęcia w kształty jawnych poglądów.

Wreszcie najważniejszem zagadnieniem, które lata młodzieńcze przekazały późniejszym, jest dysharmonja czynników etycznych i estetycznych, która będzie musiała być jakoś usunięta.

Błędem byłoby uważać młodzieńczą twórczość Norwida za mikrokosmos, w którym ukazują się wszystkie elementy, działające w latach późniejszych poety.

Również błędem byłoby domyślać się sposobów rozwiązywania przez poetę pewnych zagadnień w przyszłości na podstawie wyłącznie młodzieńczej poezji.

Ale sądzę, że wolno, opierając się tylko na warszawskich utworach, przypuszczać, jakie zagadnienia zostawia twórczość młodzieńcza do rozwiązania latom późniejszym; jakie zagadnienia przez młodość postawione, uświadomione, a nie rozstrzygnięte — wejdą do kompleksu zagadnień, wysuniętych przez dalsze życie poety.

Tembardziej, że działało tu związane z rolą teorji w romantyzmie, tak niezwykle silne i stałe pragnienie Norwida uświadomienia sobie siebie, swych celów, związane z chęcią dotarcia do prawd żywych.

Zagadnień więc, które raz się wysunęły, poeta nie będzie skory omijać i porzucać przed ich rozwiązaniem.

VII.

Poznanie stosunku młodzieńczych poglądów Norwida do późniejszej jego twórczości może się przysłużyć nietylko do lepszego poznania tej twórczości, do rozwiązania niektórych hieroglifów, ale także rzuca ono światło i na lata młodzieńcze.

Albowiem wszelkie późniejsze próby rozwiązania pewnych zagadnień są zarazem jakby krytyką rozstrzygnięć uprzednich. Rozwój pewnych poglądów dowodzi nietylko żywotności i siły zagadnienia, do którego się odnosi, ale jednocześnie i słabości poglądów wcześniejszych, które musiały być zmienione, aby sprostać dojrzalszym wymaganiom.

W ciągu kilku najbliższych lat po wyjeździe z Warszawy Norwid zmienił się bardzo, co widoczne jest z utworów tworzących następny etap jego twórczości, który traktować można jako pewną całość i nazwać okresem „Promethidiona“. Twórczość tego okresu stoi na tak niezwykle wyższym poziomie od wierszy warszawskich, że trudno odnaleźć w niej echa młodzieńczych poglądów. Takie związki jednak oczywiście są.

Zmiany w poglądach na stosunek treści do formy poszły w trzech kierunkach.

Pierwszy — to pogłębienie poglądów dawnych przez szczegółowe i ciekawe określenie roli czytelnika, (który, jak wiemy, miał ożywić martwe znaki), przez dodanie licznych, subtelnych uwag o sposobie czytania, o miejscach, gdzie czytać należy, o sposobie wyczytania ukrytej w „przemilczeniach“ treści.

Drugi kierunek — to uzupełnienie młodzieńczych poglądów nowemi zagadnieniami, przedewszystkiem problemem twórczej miłości. Obecnie ciężar pokonania trudności, połączenia autora ze słuchaczem — składa Norwid już nietylko na słuchacza, ale głównie na autora.

Wszystko zależy od potęgi uczucia zaklętej w dzieło. „Nie ginie nic, co jest z miłości poczętego“ („Menego“). Nawet z ruiny, nawet „z posad budowy i pierwszego planu rozłożenia“ nawet z kamienia węgielnego i wazy z pergaminem, na którym plan nakreślono — przemawiać będzie piękno pierwotnego pomysłu.

„O Grecjo ciebie że kochano, widzę
Dziś jeszcze w każdej marmuru kruszynie“.

Dlatego twórca, który ukochał swe dzieło, spokojny może być o jego przyszłość; zawsze będzie ono musiało dotrzeć do serc i umysłów potomnych..

Trzeci wreszcie kierunek rozwoju — to przeciwstawienie się niektórym tezom z „Juveniliów“.

Podług „Promethidionu“, piękno „kształtem jest Miłości“. W tej definicji piękna ważne jest nietylko pojęcie „Miłości“, ale i „kształtu“; dialog pierwszy („Bogumił“), poświęcony został zagadnieniu formy, kształtu.

Wszelka „miłość bez wcielenia — jest upiorowem myśleniem myślenia“... W Polsce — z krzywych chat, z figur świętych bez wyrazu „od szczytu wież, aż do zagonów — forma pokrzywdzona woła“.

Widzimy tu przewartościowanie młodzieńczych wartości. Forma nie jest przekleństwem, czemś martwem, stadem kruków, żerujących na pobojowisku myśli. Ona jest koniecznością, błogosławieństwem. Bez niej niema piękna, niema życia. Duch „niewładnący formy treściownikiem — jest tylko miejscem na duch“ — próżnią.

„Litera“, przejaw „słowa“, jest z nim nierozerwalnie złączona; przez stopienie w jedno, przez uznanie ich za dwie strony jednej rzeczy nastąpiło wyrównanie wartości: treści i formy.

Jednak ponieważ powiększyło się znaczenie formy, wzmogła się również trudność wypowiadania, powodując wciąż dalsze i głębsze próby ujęcia tajemnic formy i stałą żywotność tego zagadnienia. („Rzecz o wolności słowa“).

W jeszcze większym stopniu tyczy się to poglądów na zadanie poezji. Rozwój poglądów z tej dziedziny musimy omówić jeszcze bardziej ogólnikowo, ponieważ problem celu, zadań — jest centralnem zagadnieniem ideologji poety.

Zbadanie bardziej szczegółowe tego problemu, równałoby się zbadaniu całej estetyki Norwida; pozostaje więc omówienie szkicowe.

Twórczość Norwida okresu promethidionowego rozwijała się pod znakiem zagadnień ustroju społecznego; w związku więc ze sztuką domagało się odpowiedzi przedewszystkiem pytanie o roli sztuki w tym ustroju, włączenie jej do struktury społeczeństwa.

Poeta za jedyną prawdziwie twórczą siłę uznaje pracę. Praca, żeby była twórcza, żeby nie była przekleństwem, winna być przepojona miłością. Praca taka daje wtedy piękno („piękno, kształtem jest miłości“), daje dzieło niezniszczalne („nie ginie nic, co jest z miłości poczętego“), praca taka, jest sztuką. Tak powstaje wielki łańcuch prac (albo sztuk), którego ostatniem ogniwem jest „Sztuka“ pisana przez dużą literę (Muzyka, Poezja Plastyka).

> „piękno na to jest, by zachwycało
> Do pracy, — praca, by się zmartwychwstało“.

A więc praca, dająca piękno (sztuka), prowadzi do zmartwychwstania... Co trzeba przez to rozumieć?

Człowiek był stworzony na podobieństwo Boże, ale upadł; przez pracę winien wrócić do Boga, porzucić formy nie-boże..., zmartwychwstać. Praca miłości, dająca piękno, ukazuje prawdę; człowiek który poznał prawdę, może stać się „czynnym w planach Bożych“ a więc stać się jakby cząstką bóstwa, uczestniczyć, współdziałać w realizowaniu prawdy, w istotnym, nie pozornym rozwoju świata. Człowiek wtedy przestaje być martwym przedmiotem, poruszanym przez siły zewnętrzne; wtedy zmartwych = wstaje.

To jest problem „Zwolenia“, to jest „najwyższy cel“ człowieka. Móc powiedzieć jak Św. Paweł: „Zda się godziwem Świętemu Duchowi i nam — oto jest złota wolności korona“ („Rzecz o wolności słowa“).

Najwyższym celem narodu, społeczeństwa, tak jak i jednostki jest: „postawić się czynnym w planach Bożych“, w istotnym rozwoju świata.

Aby to spełnić, musi naród „ożywiony być jednym duchem“. Nie może być przerw w łańcuchu prac, sztuk, — bo społeczeństwo wtedy rozpada się.

Z jednej strony: ludzie pracy tylko materjalnej, nie prowadzącej nigdzie, nie mającej dalszych celów, nie ożywionej miłością, ludzie bezużyteczni dla istotnych celów posłannictwa narodu; z drugiej strony — stoją ludzie czystej sztuki bez związku z życiem reszty społeczeństwa, nie mający na nie wpływów, oderwani od historji, od rozwoju ludzkości.

Pierwszem więc zadaniem sztuki jest nawiązać łączność z wszelkiemi pracami społeczeństwa, przeniknąć je i spoić w jeden ciąg — „jakubową drabinę“, po której duch narodu mógłby wstępować do nieba.

Wtedy będzie sztuka „chorągwią na prac ludzkich wieży,“ sztandarem znamionującym zwycięstwo Ducha Bożego, przemawiającym, że prace te są pod znakiem Jego.

„I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę;
Nie jak zabawkę, ani jak naukę“

(przeciwstawienie się dydaktyzmowi w sztuce)

„Lecz jak — najwyższe z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła“.

Taka sztuka, ukazując najwyższe piękno narodowe, odsłaniając prawdę ducha narodu i jego zadań („czy dosłownie naród on spowiadał“), „zachwyca“, zapala ku pracy nad pełnem osiągnięciem prawdy, prowadzi ku „zwoleniu“, uczestnictwie w istotnym rozwoju świata

Powyższy najogólniejszy zarys poglądów Norwida na zadanie sztuki, stara się ująć tylko ich istotę, a nie jej poszczególne przejawy w związku z wieloma zagadnieniami jak: rola sztuki w Polsce („O Sztuce dla Polaków“), rola sztuki w naukach (tamże), historyczny przegląd zadań sztuki („O Juljuszu Słowackim“), stosunek do krytyki („Krytycy i Artyści“), związek z czynem, z kształceniem wyobraźni narodowej („Promethidion“).

Pogląd na poezję ludową, która była ideałem poezji dla młodocianego Norwida, zmienia się również. W zmianach tych możemy zauważyć dwa kierunki; powiększanie się dawnego kultu i myśli nowe.

Na utrzymanie dawnego apoteozującego stanowiska od-

działała przedewszystkiem ideologja pracy, pogląd, że najwyższym twórcą może być tylko ten, kto bezpośrednio styka się z tworzywem:

„I stąd najlepszym Cezar historykiem,
Który dyktował z konia, nie przy biurze,
I Michał-Anioł, co kuł sam w marmurze.
...I stąd największym prosty lud poetą,
Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi".

A nadto lud jest prawdziwie oryginalny. A cóż to jest oryginalność? „Oryginalność jest to sumienność w obliczu źródeł" („O Juljuszu Słowackim"). Najbliższy źródeł, najbliższy natury, jest lud, „oryginalność ma człowiek prosty z ludu".

Wszystko to daje podstawę do utrzymywania wielkiego uznania dla poezji ludowej, a zarazem wielkiej pogardy dla naśladownictw pieśni ludowych „dla nieuczonych Ho-Hop!"; wiersze te nie czerpały z soków ziemi, nie wyrosły z najgłębszych tajemnic przyrody, nie zostały wydobyte pracą twórczą. Ale, mimo sławienia poezji ludowej, nie mogła ona pozostać ideałem twórczości dla Norwida w okresie „Promethidionu", wtedy, gdy sztukę pojmował jako najwyższe wcielenie ducha, „profil Boży".

Ideałem tym będzie twórczość Chopina. Chopin umarł w roku 1849. Śmierć jego uczcił poeta głębokim nekrologiem. Śmierć ta odbiła się bolesnem echem we wszystkich pismach polskich, a zapewne większem jeszcze echem — w rodaków rozmowach.

Wiele prawdy zdaje się być w rozpoczęciu „Promethidiona" (1849 r.) od słów: „Taka rozmowa była o Chopinie, (który naczelnym u nas jest artystą)". Z rozmyślań, a może nawet dosłownie z rozmów o duchu muzyki Chopinowskiej powstał „Promethidion".

Większy zapewne wpływ na ideologję ówczesną poety wywarł Cieszkowski, Platon, czy teorje socjologiczne, jednak najbliżej powstania utworu „Promethidion" napewno był Chopin.

Myśli o jego twórczości musiały pobudzić poetę, wyzwolić nadmiar wniosków, doświadczeń, poglądów o sztuce, nagromadzonych przez siedem lat, zbieranych w szkole rzeźbiarskiej we Florencji, na studjach nad sztuką etruską w Berlinie, w kościołach i ruinach Rzymu, w dyskusjach o estetyce z Krasińskim i Cieszkowskim, w podróży do Grecji...

Smutek Polaka, który w obliczu arcydzieł świata przypominał sobie krzywiznę zapadłych chat i kościołów, domagał się znalezienia w Polsce piękna, kształtu miłości, dowodu ukochania ojczyzny.

Wszystkie te myśli i pragnienia ożywiła chęć uświadomienia sobie wielkości Chopina — i tak powstał „Promethidion", prometeuszowy plan dotarcia do niebios wielkiej Sztuki i przyniesienia stamtąd płomieni miłości do piękna — na ziemię

mogił i krzyżów, aby „zachwycić", porwać do pracy, która ma „dośpiewać się zmartwychwstalnicą".

Tem był Chopin dla genezy „Promethidiona". Czem był dla jego ideologji?

„Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej, ogarniającej Ludzkość całą, podnoszenie ludowego do Ludzkości, nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać daje się z Muzy Fryderyka, jako zaśpiew na sztukę narodową" („Promethidion" Epilog. V).

„Umiał on najtrudniejsze sztuki zadanie rozwiązywać z tajemniczą biegłością, umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich ani puchu nieotrząsając najlżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że nie powiem — w komety, całej świecące Europie, ideału sztuką przepromieniować.

Przezeń ludu polskiego porozrzucane łzy po polach — w diademie ludzkości się zebrały na diament piękna — kryształami harmonji osobliwej. To jest, co największego sztukmistrz może uczynić, i to uczynił — Fryderyk Chopin" („Nekrolog Chopina").

„O Grecjo! Ciebie że kochano widzę
Dziś jeszcze w każdej marmuru kruszynie".

A Polska?

— „Mazowieckie ani jedno płótno
Nie jest sztandarem sztuce... ciosowy
W Krakowskiem kamień zapomniał rozmowy,
Kościoły... świętych figury patronów —
Bez wyrazu..."

Jedynym sztandarem, który powiewa nad krajem i świadczy przed światem, przed arcydziełami ludzkości, że nie umarła miłość ku ojczyźnie i duch narodu — jest pieśń Konrada i mazurki Chopina. O nich to powie później poeta, że Polska w nich cała, „Polska przemienionych kołodziejów, — wzięta tęczą zachwytu".

Jak w marmurach Partenonu, w każdej tych marmurów kruszynie żyje cały duch Grecji — tak Polska żyje w każdej najdrobniejszej nucie muzyki Chopina.

A ta pieśń, co polonezem przechodzi Europę, jest dla poety radosnym znakiem i drogowskazem jednocześnie. Poeta wskazuje obiecaną ziemię Piękna i drogę do niej — wzór doskonały — twórczość Chopina.

Ona może wyprowadzić sztukę narodową z ziemi niewoli, niewoli obcych form i obcej treści, a sztuka wyzwoli naród.

Oto jest problem Chopina, który taką, według Norwida, posiada wagę dla narodu polskiego, jak dla Rzymu — pojęcie ogromu i ogarnięcia, dla Włoch — natchnienie Św. Franciszka i Muza Danta.

Gdy przypominamy sobie teraz poezję ludową, „nierozbełtaną w słowach", która była ideałem i wzorem dla młodego Norwida, rozwój poety mieć będziemy przed sobą.

Od piosenek nuconych za „karczemnym stołem" — do kosmicznej, tworzącej gwiazdy i meteory, twórczości Chopina — oto droga ideału sztuki od „Juveniliów" do „Promethidiona".

O poglądach Norwida na oryginalność — kilka uwag wtrąciliśmy do poprzednich rozważań. Obecnie należy je tylko powtórzyć i uzupełnić. W lekcji III-ej „o Juljuszu Słowackim", poeta zalicza zagadnienie oryginalności i naśladownictwa do rzędu czterech zagadnień zasadniczych dla zorjentowania się w literaturze.

„Oryginalność — jest to sumienność w obliczu źródeł. Z karafki napić się można, uścisnąwszy ją za szyję i pochyliwszy ku ustom, — ale kto ze źródła pije — musi uklęknąć i pochylić czoła".

Widzimy tu ten sam akcent na bezpośredniość obcowania z przyrodą, światem, historją, z Bogiem — prócz tego podniesienie sumienności i pokory. Pokory — gdy czerpiemy ze źródeł dla siebie, a sumienności — gdy czerpiemy dla innych, sumienności, żeby nie sfałszować, nie uronić nic z prawdy żywej, do jakiej dotarliśmy.

Będziemy wtedy oryginalni, bo będziemy prawdziwie twórczy, bo nie będziemy naśladowali rzeczy już istniejących w świecie zewnętrznym, ale staniemy się uczestnikami wiecznie twórczej, żywej siły.

„Oryginalności absolutnie indywidualnej niema"; nie można stwarzać rzeczy absolutnie nowych, niebywałych.

„Wszystko cokolwiek wynajdzie się postępowo — było kiedyś, atoli było tak, że nie było atoli było tak, że nie rozpowinęło się na konfirmowaną zasadę, na uczczony pomnikowy działalnik".

Oryginalnością, twórczością prawdziwą jest „rozpowinięcie" owego czegoś w pomnikowy działalnik, zamiana, w czynnik trwały, działający na dalszy bieg realizowania się prawdy najwyższej.

Pragnienie bezpośredniości w odczuwaniu i wyrazie, które było jedną z podstaw poglądów na oryginalność, znalazło dla siebie wyraz w licznych wierszach („Promethidion" str. 131, 141, „Rzeczywistość" str. 186, „Z Pokładu Margueritty" str. 356, „Moja Piosnka" str. 363, „Echa" str. 417), oraz w całej teorji „przemilczeń", przemawiania ducha bez pośrednictwa słowa, teorji, która stała się podstawą wielu estetycznych poglądów Norwida.

Pozostaje jeszcze jedno zagadnienie.

Dysharmonja skłonności do rzeczy cichych, bladych, z chęcią oddziaływania, przekształcania — z apoteozowaniem

mocy twórczej. Nastąpiło, przeniknięcie wzajemne obu tych czynników.

Spójrzmy na bohaterów norwidowych dramatów.

Oto Krakus, książę nieznany, w kapturze na oczach, cichy, przechodzi przez życie, przechodzi, walczy i zwycięża poza sceną życia, zwycięstwem lutni — ginie niepoznany, bezimienny. A przecież jemu to, stojącemu jakby poza akcją, dane było oswobodzić lud, on jeden był siłą rzeczywiście twórczą, zmieniającą się „w pomnikowy działalnik".

Oto „Zwolon", cichy przechodzień „nadkompletowy aktor" w dramacie, który odgrywa się między ludem i tyranem, człowiek, który właściwie nic nie zdziałał — i zginął ukamienowany, — a jednak to on jest rzeczywistym bohaterem, wyzwalającym lud. On tylko jest twórczy, choć stoi poza życiem; — a nie Szołom, ani król, ani Bolej czy tłum, ani nawet pacholę. Bo on stoi poza „niby-życiem", poza tem „życiem", które jest tylko systemem sprężyn bez celu, — „tłumem pustek", — ale uczestniczy w życiu właściwem, twórczem, „zwolonem" — w prawdziwym rozwoju świata.

A dalej — Wanda — cicha, biała, jak śnieg na gór wierzchołkach, „ulatająca w niebo całe życie" — jakoby poza życiem stojąca — a przecież jest ona jedynem źródłem twórczem; na niej spoczęły stygmaty dłoni Chrystusowej, — ofiara jej — jak chrzest święci dzieje ojczyste „miłością bezmiernie bogatą".

Oto Julja Murcya — cicha, umierająca „w świętem westalek więzieniu" — zdala od akcji tragedji — zwycięża całą potęgę i mądrość Rzymu przez siłę, którą „zowią — słodyczą".

Podobną do niej jest niema Assunta.

„Wielkim jest człowiek, któremu wystarczy
Pochylić czoła
Żeby bez włóczni w ręku i bez tarczy
Zwyciężył zgoła!" („Wielkość").

Dlatego bohaterem będzie Tyrteusz, pieśniarz-kaleka, zesłany między wojowników i królów.

Dlatego w poemacie z epoki Hadrjana nie będzie bohaterem mądry cesarz, ani znakomity filozof, ani wielka poetka, ani Mag, ani buntowniczy hebrajczyk, ani nawet młodzieniec z Epiru, szukający prawdy i dobra, ale ktoś — Quidam — nieznajomy, którego najważniejszym czynem jest ofiarowanie kosza kwiatów — młodzieńcowi.

Ale tamci wszyscy przy jakiemś drobnem przypadkowem wstrząśnieniu znikną bez śladu z powierzchni Rzymu — o on tylko — bezimienny cichy, pogodny „Ktoś" — zostanie nad wiecznem miastem.

Ale nietylko w postaciach ludzi cichych, szarych, niepozornych zamyka Norwid prawdy najwyższe, siły największe,

istotne, przekształcające światy — również w rzeczach drobnych, zwykłych odkrywa siły wielkie.

„...i na tej ziemi...
Znajdzie się kilka rzeczy wielkich: — morze.
I to co mędrcy nazywają — wiekiem,
I pączek róży, wreszcie grób, a przed nim,
Wszystko co śmieszném zowią i powszedniém,
I to, co wielkie nosi imię — wszystko“!“
(„Do mego brata Ludwika“)

Stąd wielką wagę przypisuje poeta rzeczom pozornie „śmiesznym i powszednim“, gestom jakimś, rąk uściśnieniom, tonacji głosu, liljom kwitnącym przy drodze, kroplom wosku okapującym ze świecy, psu, garstce piasku...

Stąd też w słowa ciche usiłuje poeta zakląć najwyższą siłę wyrazu, z tych słów bezbarwnych — jak chleb — powszednich, usiłuje wydobyć całą moc, dzięki której stają się one znakami wiecznemi, odsłaniającemi prawdy i siły wieczne. „Błogosławiony i szczęśliwy pisarz, który prawdziwej patetyczności bezbarwne słowa zna i strzeże — pisarz i człowiek każdy“.

Stąd apoteoza słów białych, — stąd teorja przemilczeń — „cisz akordy straszne“.

A jeszcze dalej poszedł poeta, gdy kazał istotnym olbrzymim potęgom zmagać się w niedostępnej krainie milczenia, gdy w najpotężniejszych swoich utworach walką stygmatów tłumaczył zdarzenia świata widzialnego („Quidam“, „Stygmat“, „Kleopatra“, „Milczenie“).

Nadając rzeczom, osobom i zdarzeniom zwykłym treść olbrzymią i wieczną, spełniał poeta wymagania swej ideologji chrześcijańskiej, ale jednocześnie, podświadomie czy półświadomie, usuwał konflikt, rozdźwięk sił własnej duszy — łączył umiłowanie rzeczy cichych, szarych, nienazywalnych — z pragnieniem mocy, potęgi twórczej, wpływającej na bieg świata.

„Naród jest to prosty człowiek. Czego się pługiem nie dogrzebie, nie domodli u krzyża i nie dopłacze w cichem łkaniu — to przetoczy się nad nim“. („Głos Niedawno do Wychodźtwa Polskiego Przybyłego Artysty“). On musi iść drogą własną, wypracowaną w spokojnym trudzie, zgodną z planami Bożemi.

I jeszcze jedno. Gdy poeta swej chęci porywania jednych, potępiania drugich, oddziaływania na otoczenie — nie będzie mógł zamknąć w kształt cichych, szarych słów, ani w spokojny monumentalny patos — użyje wtedy broni najostrzejszej — gorzkiej ironji.

Nie w zwroty gwałtowne, w hasła jaskrawe, ale w ciche, bolesne i okrutne słowa sarkazmu zbrojne będą najaktywniejsze myśli i uczucia poety.

Takie są, biorąc najbardziej szkicowo, podobieństwa i różnice między pierwszemi przejawami estetyki poety, a jej późniejszem ujęciem.

Nie było zadaniem niniejszej pracy przedstawienie etapów olbrzymiego rozwoju ideologji Norwida, głębokiego zwłaszcza między „Promethidionem“ a okresem „Stygmatu“ i „Milczenia“, ale jedynie zbadanie drobnej i stosunkowo mało charakterystycznej dla poety — działalności młodzieńczej.

Sądzę jednak, że nawet z tak niskiego progu jego twórczości dalej można spojrzeć w głąb myślowego gmachu Norwida, niż z dalekich a ogólnych perspektyw z lotu ptaka.

A. Przypisek do str. 5.

W roku 1842 w lecie Norwid napisał „przecudowny wiersz“, który go wsławił w całej Warszawie a nawet poza jej granicami. Wiersz ten nie był nigdzie drukowany i zaginął, treść jego można jednak ustalić z dość dużą dokładnością.

Serdeczny przyjaciel Norwida, poeta Antoni Czajkowski, drukując swój wiersz „Do Norwida“, który jest jakby poetycką odpowiedzią, echem „przecudownego“ wiersza, opatrzył go następującym przypisem: „Za powrotem z tej wędrówki [o stronę wcześniej Czajkowski wspomina o wędrówce po kraju z r. 1842 w przypisku do wiersza „Do Władysława Wężyka“, współtowarzysza Norwida w owej pielgrzymce] Norwid czytał w niedzielę u Leona hr. Łubieńskiego wiersz przecudowny, w którym opowiedział to, co widział. To nam mówił o Babinie, gdzie krajczymi tych wybierano, którzy byli niezręczni i szaty, drugim krająć, plamili, to znowu dawano tytuł łowczych sławnym kłamcom, którzy się przechwalali, że na ogary — ptaki łowią; dalej prawił nam o Czarnolesiu, o Łysej Górze, której korowód, złożony w mniemaniu ludu z czartów i czarownic, nazwał poetycznie „pyłem dawnego pogaństwa“ wzbitym w chmury. To znowu mówił o skale w Sandomierskiem, której odłamy, podobne do kształtów ludzkich w zbrojach, lud uważa za skamieniałych rycerzy i o oście starym a zżółkłym, którym mają być, wedle mniemania gminu, zaklęci tam przed wiekami Tatarzy“ (Słowo Petersburg 1859 r. str. 144).

Identycznie to samo, jako treść wiersza Norwida, podaje Czajkowski w samym tekście swego utworu:

„A na twoich zaklęć nutę
Stają duchy mgłą osnute,
Gdzieś pożółkły oset stary,
To szarańcza — to Tatary.
Pył pogaństwa wzbity w chmury,
To korowód Łysej Góry,
Skalne druty i puklerze —
To skamiali gdzieś rycerze.
I bard wielki swego czasu

Siadł pod lipą Czarnolasu,
A w Babinie łowczy stary
Łowi ptactwo na ogary,
A pan krajczy szaty plami;
Tyleś prawił między nami"...

(W Słowie str. 145—149, przedruk w Stu Latach Myśli Polskiej T. IX str. 51).

Temat czy tematy wiersza są więc podane zupełnie wyraźnie. A tematy owe ściśle odpowiadają tym miejscowościom, które wówczas zwiedził poeta (od Łysej Góry do Krakowa, skąd pisał w czerwcu list do Bibljoteki Warszawskiej).

Jedynie wzmianka o Babinie (w Lubelskiem) rozszerza nieco znany dotychczas obraz wędrówki poety.

„Musiała pierwsza peregrynacja ta" — pisze Przesmycki — „niesłychane... zrobić wrażenie; musiały go wtedy obok piękności natury z całą mocą uderzyć podania ludowe, ślady historyczne, zabytki budownictwa, prastare książnice klasztorne, wszystkie owe „kości sterczące z roli"; musiał powrócić z całem mnóstwem notat, szkiców, wspomnień, wniosków, przeczuć — skoro później, później po latach, aż do schyłku żywota we wszystkich prawie utworach poety ciągle różnorodne, a żywe dawnych tych wzruszeń i zetknięć odzywają się echa" (Chimera T. VIII str. 441).

Wystarczy wspomnieć „Krakusa", „Wandę", fragment o księdze klasztornej Swiętokrzyskiej („O Juljuszu Słowackim") i „Wiersze Częstochowskie" (t. A. str. 328), gdzie opiewa wojsko rycerskie, żelazne, śpiące w podziemiach jaskiń — „jak zwinięte sztandary".

Tyle co do tematów; treścią, duchem tego wiersza musiała być apoteoza przeszłości, wierzeń i zwyczajów, humoru staro-szlacheckiego (Babin), pogody „czarnoleskiej rzeczy".

Za tak rozumianą tendencją tego wiersza przemawiać zdaje się także ostry sąd Dembowskiego o Norwidzie, wydany w r. 1843: „w tym krótkim działania zakresie (1840 — 1842) miał czas zupełnie upaść, — dzisiejsze jego poezje są wsteczne; pierwsze — miały zaród postępu" (Tygodnik Literacki. Poznań 1843 r. str. 243).

Jakież są te „dzisiejsze" poezje i co jest w nich wstecznego? W ostatnim roku (1842) Norwid wydrukował tylko trzy wiersze: „Pióro", „Pożegnanie" i „Adam Krafft". Później przez lat parę nie drukował nic.

W wierszach powyższych nie sposób znaleźć nawet najdrobniejszego odcienia myśli, którąby usprawiedliwiała tak surowy sąd; przeciwnie nawet, Norwid wzywa poezję Pióro, by ospę z krwią mieszała młodą, by się nie dała krępować złotemi klamrami, potępia znikczemnienie i obojętność. Jedyny stąd wniosek, że sąd Dembowskiego opierał się na utworach niedrukowanych, a jednak znanych ówcześnie wWarszawie.

Wśród wierszy owych napewno na pierwszem miejscu należy postawić „wiersz przecudowny“, czytany na wielkiem zebraniu, wiersz, który tak wsławił Norwida, że pisano o nim: „Orle-Norwidzie!“

A gdy wiemy, że wiersz ów był pochwałą przeszłości, dawnych obyczajów, wtedy ostry sąd rewolucyjnego krytyka staje się zrozumiały.

Jednak apoteozowanie przeszłości nie było zapewne jedyną tendencją, ożywiającą opisowy charakter tego wiersza; musiały tam być również uwagi o jutrze, o przyszłości.

Świadczy o tem przedewszystkiem utwór Czajkowskiego:

„Orle, rodzime przemierzasz obszary,
Pijesz słońce, a nad ziemią
Dwa się twoje skrzydła cienią:
Skrzydła miłości i wiary.
Skrzydłem miłości w stare uderzyłeś dzieje
A na skrzydle się wiary szmaragdzą nadzieje“.

Że wiersz Norwida ukazywał jaśniejsze horyzonty przyszłości narodowej, budził wiarę i nadzieję — tego dowodem dalszym, a równie ważkim — jest fakt, iż nie był drukowany mimo swej „przecudowności“ i mimo dobrych stosunków Norwida z wszystkiemi ówczesnemi czasopismami.

Przypuszczenie, że wiersz ów był patrjotyczny potwierdza jeszcze i to, że oprócz zabytków zapoznał się Norwid w Krakowie z poezją patrjotyczną, do której łatwiej można było dotrzeć w wolnem mieście. Zwłaszcza poezje Wasilewskiego, o których wspomina w swej korespondencji do Bibljoteki Warszawskiej („Krakowiaki“, „Rozmowa Drzew“) mogły oddziałać na poetę.

Wreszcie do ściślejszego ujęcia tendencyj „przecudownego“ wiersza mogą posłużyć pewne ustępy z współczesnego wiersza Norwida „Pożegnanie“, napisanego też w lecie 1842 roku. Niezrozumiały sam przez się fragment:

„Może rownież, kto wie, może...
I ta moich przeczuć tęcza
Wysnowana w Imię Boże
Uskuteczni, — co zaręcza“

odnosi się do jakiegoś nieznanego utworu, wysnutego poprzednio „w Imię Boże“, a zawierającego przeczucia, nadzieje, „tęczę odrodzenia“ — do której się odnosi zaimek wskazujący.

Że owa tęcza przeczuć, o której nie było przedtem mowy w „Pożegnaniu“, rozpostarta była nad sprawą narodową — o tem świadczą dwa następne fragmenty:

...„jeśli burza
Nim się jasne barwy sprzędą
Wszystkie nieba pozachmurza
Które tylko są i będą“. —

...„Mam-że ojców tłocząc kości
Wołać głosem znikczemnienia:
Witaj mi: obojętności,
Ideale doświadczenia“?

W związku z obrazem tęczy, rozpostartej nad potopem nieszczęść, znajduje się zapewne dość dziwna apostrofa w wierszu Czajkowskiego:

„O Ty, Noe, w arce twojej
Przyszły zaród świata stoi“

a dalej:

...„Pryskasz pod obłoki
A jaskrawa uczuć pręga
Z ziemi — w niebo pędzi wiry“.

Może również późniejszy utwór Norwida „Tęcza“, zachowany tylko w szczątkowym opisie, jest choć w części echem dawniejszych sformułowań. Obraz tęczy musiał być ważkim motywem zagubionego wiersza.

Tendencja patrjotyczna, wieszczenie jaśniejszej przyszłości narodowej wysnute z apoteozy przeszłości, a wcielone w kształt wiersza opisowego opartego na motywach z wędrówki w Krakowskie — takim był najpewniej — „Wiersz Przecudowny“.

Co się tyczy jego formy, musiał to być wiersz dłuższy, być może że był pisany 8-io zgłoskowcem, w tej bowiem rytmice utrzymana jest zasadniczo odpowiedź Czajkowskiego, oraz współczesny wiersz Norwida: „Pożegnanie“.

B. Przypisek do str. 40.

Sprawą wpływów na młodego Norwida zajęła się bardzo szczegółowo p. Zofja Szmydtowa[1]), stwierdzając cały szereg zależności, szczególnie od Kochanowskiego i Malczeskiego. Pozycję tego ostatniego chciałbym powiększyć jednym fragmentem z „Wieczoru w Pustkach“:

„w oknach rdzawe kraty
Oplatają powoje, a ich jasne kwiaty
Tak skromnie do żelaza tulą miękkie lica
Jak do zbrojnego męża słoniona dziewica
Tuli wstydliwe czoło...!

W obrazie tym mamy wyraźne (świadome) zestawienie z obrazem pożegnania Marji i Wacława.

Jeszcze ciekawiej przedstawiła p. Szmydtowa stosunek Norwida do Zaleskiego, zwłaszcza w wierszu „Marzenie“. Walka dwu czynników: dziecinnego marzenia i młodzieńczych porywów odbywa się wyraźnie pod auspicjami dwóch wieszczów: Zaleskiego i Mickiewicza, którzy w tym wierszu walczą z sobą o duszę poety. Zwycięża Mickiewicz.

---

[1]) Z. Szmydtowa: Norwid wobec tradycji literackiej. Warszawa. 1925.

Wyraźnych śladów wpływu Mickiewicza na młodego poetę, o których tyle pisali współcześni (Dembowski) i sam Norwid — nie łatwo odszukać.

Poza silną aktywnością („Marzenie“, „Burza“, „Pióro“, „Pożegnanie“) i ogólną ideologją czynu, będącą pod wpływem „Ody do Młodości“, poza skargami na martwe słowo związanemi z „Improwizacją“ — niewiele mamy zbieżności.

Może obraz z „Dziadów“:

„One [książki]
Zwichnęły osadę mych skrzydeł i wyłamały do góry,
Że już nie mogłem na dół skręcić lotu“

odbił się dalekiem echem w „Piśmie“ Norwida:

„Myśl jest karłem trefnisiem, jej anielskie skrzydła
Wykręcone boleśnie pełzną zamiast latać“.

Może także opis domu matki Gustawa nasunął tło dla „Pożegnania“ Norwida z domem rodzinnym, choć Norwid zmodyfikował go znacznie. Wystarczy zestawienie:

„Niedawno odwiedziłem dom nieboszczki matki,
Ledwie go poznać mogłem: już ledwie ostatki!
Kędy spojrzysz — rudera, pustka i zniszczenie,
Z płotów — koły, z posadzek wyjęto kamienie.
Dziedziniec mech zarasta, piołun, ostu zioła;
Jak na smętarzu w północ — milczenie dokoła“. („Dziady“).

A u Norwida:

„Żegnam was, o lube ściany,
Skąd, dziecinne strzegąc łoże,
Chrystus Pan ukrzyżowany
Promieniami witał zorze.
A i dzisiaj, choć dokoła
Pasorzytne pną się zioła,
Z ziół i pustek krzyż bronzowy
Błogosławi mi na drogę.
Ostatni to sprzęt domowy,
Który jeszcze żegnać mogę
...Cóż więc jeszcze dodać mogę
Bym zapłakał idąc dalej?...
Spojrzę oto na podłogę:
Kędym pełzał — pełza szalej.
Kędym dumał — krzew pamięci
Lazurowem błyska okiem
...I krzyż tylko zardzewiały
I te szczątki co zostały
Z szyb tęczowo przepalonych“.

Jak widzimy, zarówno wymieniony przykład wpływu Malczeskiego, jak i Mickiewicza świadczą jedynie o oddziaływaniu pewnych kompleksów przedstawień wzrokowych, które jednak przejawiają się w inaczej zbudowanych zdaniach, w innej rytmice, związane są z innemi sądami.

A jeśli niema wyraźnych wpływów poetów, którym Nor-

wid napewno ulegał, — jeszcze trudniej znaleźć pokrewieństwo z obcą twórczością. Nie udało mi się np. odnaleść zbieżności z liryką Schillera. Raczej możnaby w wierszach warszawskich doszukiwać się reminiscencji z „Fausta“. Stosunkowo bliskie zdaje się być potępienie ksiąg uczonych w „Pożegnaniu“ z I aktem „Fausta“. Jeszcze bliższy jest norwidowy obraz pogodnej wieśniaczki w czystej izdebce z obrazem Małgosi w akcie II-im.

Echa Byrona są bardzo odległe. Cytat z „Beppa“ (w tłum. Czajkowskiego) jest chyba gestem w stronę przyjaciela-tłumacza, a słowa „Pożegnania“:

„Nim zaś z czuciem Haroldowem
Cisnę się w to groźne morze —
Pożegnajcież starem słowem:
Szczęść ci Boże“

dalekie są od nuty byronowej. Jedynie porywy młodzieńców z „Marzenia“ i „Pisma“ — oraz gorzki nieraz sarkazm poety przypominać czasami mogą angielskiego pisarza.

Podobnie przedstawia się sprawa wpływu W. Hugo, którego liryki ukazały się w r. 1840 w tłumaczeniu polskiem Br. Kicińskiego. Obraz chmury w wierszu „Ogień z Nieba“ (Hugo) nieco zbliża się do walki chmur („Marzenie“) a „Zachód Słońca“ (Hugo) do wschodu słońca („Wieczór w Pustkach“), choć obrazy te mogły powstać u Norwida bez czyjegokolwiek współdziałania. Nieco wyraźniejsze są zbieżności między przedmową Hugo do Cromvell'a a poglądami Norwida na oryginalność, (o „satellitach“, czerpaniu ze źródeł i t. d.).

Jak widzimy, echa są wszędzie bardzo odległe i dotyczą jedynie strony wyobrażeniowej, wpływają conajwyżej na ukształtowanie niektórych obrazów. Wpływów frazeologicznych i rytmicznych, najczęstszych u słabych lub młodych indywidualności poetyckich, u Norwida właściwie nie spotykamy (wpływ Zaleskiego w „Marzeniu“ jest wyraźną parafrazą).

Temi kilkoma uwagami należy uzupełnić rozważania Z. Szmydtowej nakreślające stosunek młodego Norwida do tradycyj literackich.